



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA – UFPB**  
**CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

EDVÂNEA MARIA DA SILVA

**Expressividade poética à flor da tela:**  
janelas para pensar três filmes latino-americanos

João Pessoa – PB

2015

EDVÂNEA MARIA DA SILVA

**Expressividade poética à flor da tela:**  
janelas para pensar três filmes latino-americanos

Tese de Doutorado apresentada ao Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas Letras e Artes da Universidade Federal da Paraíba, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Letras.

Área de concentração: Literatura e Cultura  
Orientadora: Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>a</sup> Genilda Azerêdo.

João Pessoa – PB

2015

EDVÂNEA MARIA DA SILVA


**Expressividade poética à flor da tela:**

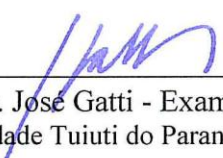
janelas para pensar três filmes latino-americanos

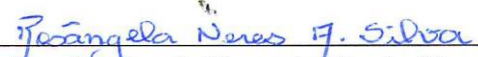
Tese de Doutorado apresentada ao Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas Letras e Artes da Universidade Federal da Paraíba, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Letras.


Aprovada em: 23/04/2015

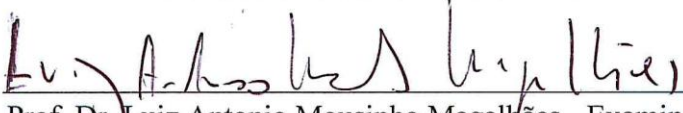
**BANCA EXAMINADORA:**

  
 Profa. Dra. Genilda Azerêdo - Orientadora  
 Universidade Federal da Paraíba – UFPB

  
 Prof. Dr. José Gatti - Examinador  
 Universidade Tuiuti do Paraná - UTP

  
 Profa. Dra. Rosângela Neres Araújo da Silva - Examinadora  
 Universidade Estadual da Paraíba – UEPB

  
 Profa. Dra. Ana Adelaide Peixoto Tavares - Examinadora  
 Universidade Federal da Paraíba – UFPB

  
 Prof. Dr. Luiz Antonio Mousinho Magalhães - Examinador  
 Universidade Federal da Paraíba – UFPB

Profa. Dra. Íris Helena Guedes de Vasconcelos – Examinadora (Suplente)  
 Universidade Federal de Campina Grande – UFCG

*Para Dnalva e Kátia, que não puderam ver esta janela.*

*Para meus alunos, que vivem me levando a olhar por aí!*

## *AGRADECIMENTOS*

A Genilda Azerêdo pela competência, compreensão, firmeza e delicadeza na condução de minha pesquisa, e por uma parceria que vem desde o mestrado. Sentirei saudade.

Aos professores da Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba (PPGL/UFPB), pelas disciplinas ministradas que ampliaram a minha percepção acerca deste objeto de pesquisa.

À minha família, pela torcida de sempre e por compreender a minha ausência em determinados momentos/eventos.

Aos colegas do Núcleo de Língua Portuguesa do Instituto de Educação Ciência e Tecnologia de Pernambuco (NLP/IFPE), com os quais pude dividir a (pesada) carga horária de um professor da área de Humanas de uma instituição técnica.

Aos amigos (e amigos destes), por me emprestarem livros, por doarem seu tempo na leitura de fragmentos deste trabalho e por me “aturarem” falar de cinema e de poesia; em especial, Artur Carrazzone, Clara Catanho, Danielle Wanderley, Djair Teófilo, Elilson Duarte, Eneias (Juninho), Francisca Nascimento, Germana Cruz, Isa Wanessa, Jacinto dos Santos, Jonas Lucas Vieira, Marcelo Bezerra, Margarida Barros e Medianeira Souza.

Sem vocês, sequer teria sido possível pensar em “abrir” esta janela-tese!

*AS JANELAS*

Quem olha de fora por uma janela aberta não vê nunca tantas coisas como quem olha uma janela fechada. Não há objeto mais profundo, mais misterioso, mais fecundo, mais tenebroso, mais deslumbrante, do que uma janela iluminada por uma candeia. O que se pode ver ao sol é sempre menos interessante do que o que se passa por detrás de uma vidraça. Dentro daquela abertura negra ou luminosa, a vida vive, a vida sonha, a vida sofre.

Para além das vagas de tetos, distingo uma mulher madura, já enrugada, pobre, sempre curvada sobre alguma coisa, e que não sai nunca. Com seu rosto, com sua roupa, com seus gestos, com quase nada, eu refiz a história dessa mulher, ou antes, sua lenda, e às vezes, chorando, conto-a a mim mesmo.

Se fosse um pobre velho, eu teria feito o mesmo com igual facilidade.

Deito-me, orgulhoso de ter vivido e sofrido em outros que não eu.

Dir-me-ei talvez:

- Estás certo de que é essa a lenda verdadeira?

Que importa o que pode ser a realidade colocada fora de mim, se ela não me ajudou a viver, a sentir que sou, o que sou?

Charles Baudelaire

## RESUMO

Os filmes *A teta assustada* (2009), de Claudia Llosa, *Whisky* (2003), de Juan Pablo Rebella e Pablo Stoll, e *O segredo de seus olhos* (2009), de Juan José Campanella, como todo texto artístico, existem “somente no espírito que lhe[s] proporciona[m] sua realidade” (AUMONT, 1995, p. 225). As estratégias de cada cineasta dotaram as narrativas de poeticidade e abriram espaço para uma política da ficção. Tais narrativas serviram-nos como janelas para pensar o cotidiano do homem comum, tendo sido escolhas declaradamente parciais, impregnadas de um olhar afetivo e político que buscou compreender as agruras nossas de cada dia a partir da história de “seres” (personagens) singulares. Visando ampliar a compreensão dessa questão, realizamos análises de textos de ficção diversos a partir dos quais discutimos os princípios teóricos de poeticidade e metaficção, à luz de Jacques Rancière, Roman Jakobson, Linda Hutcheon, Patricia Waugh e de textos dos formalistas russos. O objetivo dessa pesquisa foi, portanto, investigar como o cinema latino-americano, representado em três filmes deste início de século, vem propondo novas formas de pensar o político e a subjetividade a partir de um fazer e olhar poéticos.

**Palavras-chave:** Subjetividade política; cotidiano; poeticidade; cinema latino-americano

## ABSTRACT

The films *A teta assustada* (2009), directed by Claudia Llosa, *Whisky* (2003), directed by Juan Pablo Rebella and Pablo Stoll and *O segredo de seus olhos* (2009), by Juan José Campanella, as any artistic text, exist “only in the spirit which endows them with reality” (AUMONT, 1995, p. 225). The strategies adopted by each filmmaker have impregnated the narratives with poetical quality and opened a space for a politics of fiction. These narratives have functioned as windows which allowed us to think about the common human being; these were deliberate partial choices pregnant of an affective and a political perspective, whose aim was to understand the vicissitudes of our everyday life, through the stories of singular subjects/characters. Aiming to amplify the understanding of this issue, we carried out analyses of various fictional texts, through which we discussed the theoretical principles of poeticalness and metafiction, based on Jacques Rancière, Roman Jakobson, Linda Hutcheon, Patricia Waugh and texts by the Russian formalists. The objective of this research was therefore to investigate how Latin-American cinema, represented in three early films of the twenty-first century has proposed new ways of thinking about politics and subjectivity through a poetical action and vision.

**Keywords:** Political subjectivity; daily life; poeticalness; Latin-American cinema



## RESUMEN

Las películas *La teta asustada* (2009), Claudia Llosa, *Whisky* (2003), de Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll, y *El secreto de sus ojos* (2009), de Juan José Campanella, como todo texto artístico, existen “solo en el espíritu que le(s) da su realidad” (AUMONT, 1995, p. 225). Las estrategias de cada cineasta proporcionaron poeticidad a las narrativas y abrieron espacio para una política de la ficción. Estas narrativas nos sirven como ventanas para pensar el cotidiano del hombre común, opciones declaradamente parciales y que están imbuidas de una perspectiva afectiva y política que busca comprender nuestras dificultades de todos los días a partir de la historia de “seres” (personajes) singulares. Con el objetivo de ampliar la comprensión de este tema, hicimos análisis de varias obras de ficción a partir de las cuales discutimos los principios teóricos de la poética y de la metaficción a luz de Jacques Rancière, Roman Jakobson, Linda Hutcheon, Patricia Waugh y de textos de formalistas rusos. El objetivo de este estudio fue, por tanto, investigar como el cine latinoamericano, representado en tres películas de este inicio de siglo, propone nuevas formas de pensar lo político y la subjetividad política desde un hacer y mirar poéticos.

**Palabras clave:** Subjetividad política; cotidiano; poeticidad; cine latinoamericano

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>12</b>
<b>1 ESCOLHAS POLÍTICO-AFETIVAS: O TEMA, O <i>CORPUS</i>, A PARTILHA</b>	
1.1 O porquê do tema e da escolha do <i>corpus</i> .....	17
1.2 Por que cinema latino-americano .....	22
1.3 O “Fim” do cinema de protesto ou uma nova subjetividade política?.....	27
1.4 Sobre nossa iniciação no cinema latino-americano.....	33
1.5 Três filmes latino-americanos e seus diretores: o que diz a crítica.....	45
1.5.1 <i>A teta assustada</i> , de Claudia Llosa.....	46
1.5.2 <i>Whisky</i> , de Juan Pablo Rebella e Pablo Stoll.....	52
1.5.3 <i>O segredo de seus olhos</i> , de Juan José Campanella.....	56
<b>2 JANELAS PARA PENSAR O CINEMA LATINO-AMERICANO</b>	
2.1 Sobre estética e política.....	65
2.1.2 Da apreensão do objeto artístico e da (re)definição da partilha: o estético como inscrição no sensível.....	71
2.1.3 O cinema latino-americano como ato estético e espaço de manifestações das subjetividades políticas .....	83
2.2 “Preâmbulo” às narrativas poéticas e autorreflexivas: acordes para o cotidiano.....	87
2.2.1 As funções de Jakobson e a poesia tirada de uma notícia de jornal.....	96

2.2.2 Narrativas poéticas e autorreflexivas: a verdade da imaginação e a revelação da condição humana .....	99
---	----

2.2.2.1 Narrativa poética: o “nascimento” de um gênero .....	118
--	-----

### **3 EXPRESSIVIDADE POÉTICA À FLOR DA TELA: MIRADAS SOBRE OS FILMES**

3.1 O político e o poético em <i>A teta assustada</i> : realismo maravilhoso, mitologia e violência simbólica.....	127
--	-----

3.2 <i>Whisky</i> e o cotidiano como lugar de resistência política.....	143
---	-----

3.2.1 Imagens de solidão e silêncio: a força do não-dito.....	145
---	-----

3.3 A multiplicação do olhar em <i>O segredo de seus olhos</i> : a escrita metaficcional como ação política.....	164
--	-----

3.3.1 No princípio era o verbo.....	168
-------------------------------------	-----

3.3.2 No princípio era o olhar.....	179
-------------------------------------	-----

3.3.3 Eu te vi todo em tua carta.....	185
---------------------------------------	-----

3.4 Acordes para <i>A teta assustada</i> , <i>Whisky</i> e <i>O segredo de seus olhos</i> .....	189
---	-----

<b>JANELA PARA UMA CONCLUSÃO.....</b>	<b>201</b>
---------------------------------------	------------

<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>206</b>
-------------------------	------------

<b>FILMOGRAFIA CITADA.....</b>	<b>225</b>
--------------------------------	------------

## INTRODUÇÃO

**E**m *Ainda não!*, uma espécie de “posfácio” de nossa Dissertação de Mestrado, “Shrek, do conto ao filme: um “reino” não tão distante”, falamos em nossa condição de curiosos quando começamos a *tecer* o texto, que, como a tapeçaria de Penélope, encontrava-se à espera de novos fios (argumentos) que pudessem se juntar

a estes a fim de recobrir as lacunas desse tecido, corrigir-lhe as falhas, mas sem nunca preenchê-lo, pois acreditamos que assim como aquele que “[...] se indaga é incompleto” – já dizia Rodrigo S. M., narrador de *A hora da estrela* (LISPECTOR, 1998, p. 15) –, essa narrativa (Dissertação), como um conto de fada, segue também incompleta, ansiosa de outros (novos) narradores-leitores-pesquisadores-adaptadores! (SILVA, E., 2007, p. 124)

E esses novos narradores vieram. Entretanto (e felizmente), a contribuição desses pesquisadores não nos aquietou; era, portanto, preciso seguir buscando o alimento para o nosso espírito indócil, inconformado e, por que não acrescentar, humano (VARGAS LLOSA, 2003, p. 359). É no cinema – agora não mais na trilha da adaptação do texto literário ao fílmico –, melhor dizendo, na fotogenia e na expressividade poética de três filmes latino-americanos que buscamos apaziguar “essa insatisfação vital” de que nos fala o autor de *A verdade das mentiras*.

Em nossa pesquisa de Doutorado, a escolha do *corpus* surgiu do interesse pela forma como o cinema latino-americano, deste início de século, lida esteticamente com certos temas. Daniel Burman, Juan José Campanella, Fabián Bielinsky, Gustavo Taretto, Pablo Stoll, Claudia Llosa, dentre outros, são alguns dos nomes dessa nova geração de cineastas cujos filmes diferem das propostas de Fernando Birri, Jorge Prelorán, Fernando Solanas e de Raúl Toso, cineastas que mantiveram, em relação ao cinema feito nos idos anos 60, os mesmos temas como da angústia econômica e do enfoque etnográfico e social (KING, 1994, p. 28).

Para Jacques Rancière (2012),

há outro modelo de compromisso político, que está um pouco esgotado mas precisa ser renovado, que concebe o trabalho político do artista como a investigação de determinado aspecto da realidade que está enquadrado, estereotipado ou formatado pelo senso comum, na tentativa de devolvê-lo à realidade sensível.<sup>1</sup>

O cinema latino-americano deste início de século, de um modo geral, tem demonstrado um compromisso político e vem lançando um olhar sobre questões, talvez, pouco navegadas nesse cinema. Nesse sentido, crise existencial, paralisia da sociedade contemporânea, bus-

<sup>1</sup> Disponível em: <http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2012/12/08/formas-de-vida-jacques-ranciere-fala-sobre-estetica-politica-478094.asp> Acesso em: 23 out. 2013.

ca de um sentido para a vida, critica à sociedade da imagem e a incomunicabilidade da vida moderna são temas que estão presentes em várias películas latinas. Vejamos.

Em *El abrazo partido* (O abraço partido, 2004), Daniel Burman apresenta-nos um personagem em crise existencial que perambula por Buenos Aires em busca de um sentido para a vida. Busca essa que “está presente nas outras micronarrativas que compõem o universo representado pela galeria<sup>2</sup> [...]. São pequenas fábulas que servem para costurar o desenlace central: a recomposição e a plenitude de um afeto ou abraço que outrora foi partido” (García)<sup>3</sup>.

Não a busca de um sentido para a vida, mas a paralisia e a impotência da juventude na contemporaneidade é o tema de *25 Watts* (2001), dos uruguaiois Juan Pablo Rebella e Pablo Stoll. O filme conta a história de três jovens que não têm (nem se preocupam com) o que fazer na vida. Passam um dia tomando cerveja, fumando cigarros e perambulando pelas ruas da capital uruguaia sem se envolver na realidade cotidiana. Em “Santa Maria sob 25 watts: Onetti encontra o cinema”, Ariadne Costa (2006, p. 80) observa que, desde o título, “o filme sugere a falta de vigor, o descompromisso e a ausência de crença (até em si mesmos) da geração retratada.”

Acerca desse descompromisso, dessa falta de vigor, dessa passividade paralisante da juventude, Viñar (2013) observa que

[o] destino do mundo e de nós mesmos já não nos pertence, está em mãos de forças determinantes que escapam a nossa ação e pensamento. Ou assim o sentimos e acreditamos para justificar uma passividade paralisante que prevalece. Os jovens da Primavera Árabe ou a renovação pujante do movimento estudantil no Chile, parecem ser saudáveis exceções a uma generalização homogeneizante<sup>4</sup>.

Há, também, outras produções, a exemplo de *Gigante* (2009), ganhador do Urso de Prata em Berlim e do Kikito de melhor roteiro em Gramado, cujo argumento inicial se baseia na observação de alguns amigos, “numa certa timidez masculina pós adolescente”, segundo seu diretor Adrián Biniez.<sup>5</sup>

---

<sup>2</sup> Local onde se passa a narrativa.

<sup>3</sup> Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/66/abracopartido.htm>. Acesso em: 21 set. 2013. Obs.: O artigo não possui data nem número de página.

<sup>4</sup> El destino del mundo y de nosotros mismos ya no nos pertenece, está en manos de fuerzas determinantes que escapen a nuestra acción y pensamiento. O así lo sentimos y lo creemos para justificar una pasividad paralizante que prevalece. Los jóvenes de la primavera árabe o la actualidad pujante del movimiento estudiantil en Chile, parecen ser saludables excepciones a una generalización homogeneizante (Deste ponto em diante, todas as traduções são nossas).

<sup>5</sup> Disponível em: <http://www.estadao.com.br/noticias/arteeazer,gigante-filme-uruguaio-traz-romantismo-masculino,422114,0.htm> Acesso em: 19 out. 2013.

Em *Gigante*, um agente de segurança se apaixona pela empregada da limpeza num supermercado. Apenas uma historieta de amor? Longe disso. Para o crítico de cinema João Carlos Sampaio (2013), por trás da história romântica do filme há muitos temas “como a incomunicabilidade da vida moderna e a maneira como cada vez mais as relações se dão (ou deixam de se dar) por interferência dos meios e equipamentos eletrônicos”.<sup>6</sup> Aliás, esse também é o tema do filme argentino *Medianeras: Buenos Aires na Era do Amor Virtual* (2011), de Gustavo Taretto.

Essas narrativas fílmicas refletem “os sintomas de uma época, sociedade ou civilização nos detalhes ínfimos da vida ordinária” (RANCIÈRE, 2009, p. 49), e foram questões como essas, ainda que inconscientemente, que se fizeram determinantes para a escolha dos filmes, *corpus* de nossa pesquisa. São eles: *Whisky* (2004), de Juan Pablo Rebella e Pablo Stoll; *A teta assustada* (2009), de Claudia Llosa; e *O segredo de seus olhos* (2009), de Juan José Campanella.

Pensando na condição de narradores-autores dessa Tese, optamos por estruturar essa introdução de forma a facilitar a compreensão do leitor sobre a escolha do tema e do *corpus*, as questões teóricas, o contexto de produção dos filmes e, é claro, de que forma os demais capítulos estão organizados.

No espaço reservado à discussão teórica, optamos por analisar textos de ficção diversos em gêneros textuais não menos diversos, a partir dos quais discutimos os princípios teóricos de poeticidade e metaficção, à luz de Jacques Rancière, Roman Jakobson, Linda Hutcheon, Patricia Waugh, de textos dos formalistas russos, dentre outros.

Tal percurso metodológico permitiu-nos a compreensão das categorias ora estudadas e “funcionou” como um preâmbulo para discutir os filmes-objeto dessa pesquisa. São textos em consonância com a discussão acerca do cotidiano do homem comum. Vale ressaltar, ainda, que não nos limitamos à pesquisa/análise de produções verbais e/ou visuais latino-americanas. Essa foi a nossa escolha.

No primeiro capítulo, buscamos discutir a relevância do tema e dos filmes-objeto desta pesquisa, ao falar das dores das gentes. Tais escolhas são declaradamente parciais, estão impregnadas de um olhar afetivo e político que busca compreender as agruras nossas de cada dia a partir da história de “seres” (personagens) singulares. Nessa janela, guiaram-nos os textos de Jonathan Culler (1999) e Benedict Anderson (1993) – principalmente no que concerne à questão da comunidade política imaginada.

---

<sup>6</sup> Disponível em: [http://cineinsite.atarde.uol.com.br/filme/filme-critica.php?id\\_filme=34447](http://cineinsite.atarde.uol.com.br/filme/filme-critica.php?id_filme=34447) Acesso em: 19 out. 2013.

Ainda nesse capítulo, discorreremos acerca de filmes realizados na segunda metade do século passado que contribuíram para a construção de uma cinematografia engajada/ politizada na América Latina, surgida na esteira do *nuevo cine*. Nesse sentido, não poderia faltar o debate sobre produção, distribuição e exibição dos filmes, nem (o debate) sobre a transição para um cinema de dimensão social, em consonância com os novos tempos e articulado com novas propostas estilísticas. Nessa discussão, insere-se uma reflexão acerca da produção fílmica (e da recepção da crítica) de Claudia Llosa, Juan Pablo Rebella e Pablo Stoll, e Juan José Campanella, e do ponto/acorde comum aos filmes *A teta assustada*, *Whisky* e *O segredo de seus olhos*.

No segundo capítulo, as janelas abrem-se, como bonecas russas, para pensar o cinema latino-americano deste início de século. Por elas, olhamos a estética e a política a partir das variações de um mesmo tema: o cotidiano das pessoas comuns; nessa classificação, não cabem os representantes de uma elite socioeconômica. O nosso olhar não foi muito longe, mas alcançou a relação da estética com o belo, o bem, o útil e a (perigosa) relação com a perfeição. Para respaldar nossa reflexão, Raymond Bayer (1976), Umberto Eco (1999) e Ricardo Ferreira Nunes (2012); o primeiro levou-nos, inclusive, até aos Elegíacos e à categorização entre os indivíduos que (não) tinham o direito à vida. Entramos, assim, no terreno do político.

O direito ao homem comum de ter visibilidade, ou seja, o direito a uma redefinição da partilha do sensível, ao acesso aos bens incompressíveis, encontrou um debate profícuo no pensamento do filósofo francês Jacques Rancière em “A estética como política”, *El espectador emancipado* e *A partilha do sensível: estética e política*, para citarmos alguns dos textos do principal teórico que norteou nossa pesquisa.

Para exemplificar essa discussão, citamos exemplos na poesia, na prosa, na música e, é claro, no cinema. Encerramos esse capítulo destacando como a temática do cotidiano das pessoas comuns funciona como o acorde que rege a partilha do sensível, a nova subjetividade política no cinema latino-americano, a partir de narrativas poéticas e autorreflexivas de Llosa, Rebella e Stoll, e Campanella.

No último capítulo, buscamos olhar os filmes desta pesquisa a partir do que suscitam de poético, observando como essas narrativas possibilitam uma redefinição da partilha do sensível e encerram estratégias de resistência/ação política. Nesse sentido, fizemos uma reflexão sobre a canção *La sirena*, de Magaly Solier, cuja narrativa espelha a ação da personagem Fausta no filme peruano *A teta assustada*, de Claudia Llosa; buscamos, também, olhar como as imagens (signos) desse texto são traduzidas para a linguagem do cinema e como se dá a produção de significação, de sentido.

Em *Whisky*, por acreditar que as imagens falam do não-dito, da solidão e do silêncio em que vivem as personagens-protagonistas, optamos por discutir essas questões a partir da análise da personagem Jacobo Köller. Observamos, ainda, como os uruguaios Juan Pablo Rebella e Pablo Stoll recriaram/adaptaram esteticamente uma ideia surgida após uma visita a uma fábrica decrépita e problematizaram questões que, a exemplo da solidão, da morte, da busca de um sentido para a vida, há séculos são caras à literatura.

Em seguida, o nosso olhar recaiu sobre como se dá a construção do romance *O segredo de seus olhos*, de Benjamín Espósito, à medida que assistimos ao filme homônimo do cineasta argentino Juan José Campanella. Buscamos olhar que elementos autorreferentes constituíram a narrativa narcisística do personagem-escriptor/cineasta, observando ainda como esse fenômeno estético possibilitou uma reflexão filosófica sobre o estar no mundo.

Chegar à conclusão deste trabalho foi chegar a mais uma janela em que revemos, no sentido de “ver de novo” mesmo, o que tornou poéticas essas narrativas; em que vemos, também, o quanto a escolha do tema, do *corpus* e do percurso metodológico, num processo de espelhamento, diz de nós mesmos.

Começemos.



## 1. ESCOLHAS POLÍTICO-AFETIVAS: O TEMA, O *CORPUS*, A PARTILHA

### 1.1 O porquê do tema e do *corpus*

*A dor da gente não sai nos jornais*<sup>7</sup>. Essa sem dúvida é a frase-resposta que justifica a escolha do tema, o que nos leva à outra fase: a escolha dos filmes. Dizendo de outro modo, fomos guiados pela identificação com os filmes a que assistíamos, em geral, produções latino-americanas e/ou francesas, dentre outras filmografias, e adaptando a fala de Claudia Llosa ao que sentíamos, “eram filmes que tinham a ver com um momento da minha vida, de coisas que estão dentro de mim. Às vezes, a pessoa sente a necessidade de falar de certos temas, por isso não buscava um estilo” (MORAES, C., 2009)<sup>8</sup>.

Encantavam-nos os temas e o “tratamento” dado a eles. E, como Llosa, também não buscávamos um determinado diretor ou estilo, sequer um tema definido. Interessava-nos ver pessoas comuns na telona, pessoas passíveis de serem encontradas nas ruas, de serem vistas nos (tele)jornais, ou mesmo de serem encontradas em nossas salas de aula no exercício da profissão.

Nesse sentido, e embora não sejamos cronistas do cotidiano, vez ou outra deparamo-nos com a amargura de um “Roberto” – personagem de *Um conto chinês* (2001), de Sebastián Borensztein, em quem Mari, personagem feminina, vê nobreza e dor –, vez ou outra, com a solidão de uma “Marta” (personagem do filme *Whisky*), e torcemos para que o cenho daquele se desfaça e que esta (re)encontre um amor. A solidariedade/a identificação com a característica/condição desses personagens deve-se, sem dúvida e principalmente, à construção estética dessas crônicas do cotidiano assegurada pelo talento e pela criatividade de seus atores e diretores.

Ademais, ao “falar” sobre o cotidiano, o cinema latino-americano propõe-nos uma partilha do sensível, pois revela a existência do comum. Dizendo de outro modo, dar a ver o banal, a vida de “qualquer um” que pode não só lhe dar visibilidade, mas também, como numa via de mão-dupla, assegurar ao meio que o veiculou o estatuto de arte.

A fim de melhor justificar nossa assertiva, tomamos de empréstimo do filósofo Jacques Rancière (2009, p. 48), o exemplo de *The Steerage*, do fotógrafo Alfred Stieglitz, cuja

---

<sup>7</sup> Adaptação do último verso da canção “Notícia de Jornal”, de Luiz Reis e Haroldo Barbosa, interpretada por Chico Buarque.

<sup>8</sup> “tienen que ver con un momento de mi vida, con cosas que están dentro de mí. A ratos uno siente la necesidad de hablar de ciertos temas, así que no busco un estilo”. Disponível em: <http://www.revistaarcadia.com/Imprimir.aspx?idItem=21276> Acesso em: 25 out. 2013.

imagem da terceira classe do Kaiser Wilhelm II, além de ser um registro dos emigrantes a bordo de um navio a caminho da Europa, é uma das fotos mais importantes do séc. XX, justamente por dar visibilidade àquela classe social.

Figura 1 - *The Steerage* (1907), de Alfred Stieglitz.



Fonte : <http://www.getty.edu/art/gettyguide/artObjectDetails?artobj=69296>

Para o autor de *A partilha do sensível* (2009, p. 48), “não foram os temas etéreos e os *flous* artísticos do pictorialismo que asseguraram o estatuto da arte fotográfica, mas sim a assunção do qualquer um: os emigrantes de *The Steerage* de Stieglitz”, e completa: “a revolução estética é antes de tudo a glória do qualquer um – que é pictural e literária, antes de ser fotográfica ou cinematográfica”.

A assertiva de Rancière sobre a “assunção do qualquer um”, a nosso ver, aplica-se aos personagens-protagonistas, ou melhor, à história deles, nos três filmes latino-americanos que discutiremos ao longo dessas páginas. Afinal, quem são Fausta, Marta/Jacobo e Benjamín Espósito?

A primeira, uma indígena, é duas vezes vítima de violência: no ventre materno quando sua mãe foi violentada; quando adulta, vítima da violência simbólica que lhe “propôs” a musicista, sua patroa. Quanto à dupla Marta/Jacobo, ela representa pessoas comuns, que seguem uma rotina, que (quase) dividem o silêncio perpassado por uma solidão, no mínimo, angusti-

ante. Por último, Benjamín Espósito: personagem a quem Campanella se refere “a gente como eu, a pessoas que conhecemos nas ruas”.<sup>9</sup>

“Gente como eu” aponta para a estrutura estética tanto do livro *La pregunta de sus ojos*, de Eduardo Sacheri, quanto da adaptação fílmica *O segredo de seus olhos*, de Juan José Campanella. Esse reconhecimento, esse espelhamento de ver-se no outro (gente comum) permite ao personagem-escritor, em ambas as narrativas, mais do que contar uma história que se parece com a sua própria, permite-lhe criticar seus próprios métodos de construção e, certamente a questão mais crucial, examinar como tem vivido sua própria vida.

Não tenho muito claros os motivos que me levam a escrever a história de Ricardo Morales depois de tantos anos. Eu poderia dizer que o que aconteceu a esse homem sempre exerceu sobre mim uma obscura fascinação, como se me desse a oportunidade de ver refletidos, naquela vida destrocada pela dor e pela tragédia, os fantasmas de meus próprios medos. (SACHERI, 2011, p. 12)

Vale salientar que, à época da escolha do tema, não tínhamos essa clareza; mas, quando nos demos conta, havíamos definido o *corpus* de nossa pesquisa e o que chamamos, há pouco, de crônicas do cotidiano encerravam temáticas que acreditamos universais. Para o autor de *A astúcia da mimese*,

a obtenção de um conhecimento especial sobre aspectos “universais” da vida humana (considerados de interesse constante para o espírito) mediante a figuração de seres singulares é comum a todos os gêneros literários; é o *modus operandi* da literatura em geral” (MERQUIOR, 1997, p. 26, grifo do autor).

Jonathan Culler (1999, p. 43, grifos do autor), de certa forma, exemplifica esses aspectos universais de que fala Merquior a partir de questionamentos sobre a(s) temática(s) de *Hamlet*, de William Shakespeare, mas atesta que todas as respostas parecem insatisfatórias e considera que as obras literárias contam-nos sobre a “condição humana”. Culler (p. 43) ainda levanta outra questão, a nosso ver, de extrema importância para compreender a temática de parte do cinema latino-americano dos últimos anos: “quanto mais se enfatiza a universalidade da literatura, mais ela pode ter uma função nacional”. Essa universalidade, que aponta para o nacional, para o particular, é possível porque há uma comunidade imaginada cujos habitantes dificilmente irão se encontrar, mesmo morando na mesma cidade, território, país, mas que compartilham a mesma realidade.

---

<sup>9</sup> Prefiero los personajes que remitan a la gente o a mí, a personas que conocemos en las calles y eso lo tenía la novela. Disponível em: <http://www.cinesargentinos.com.ar/noticia/83-entrevista-con-juan-jose-campanella/> Acesso em: 25 out. 2013.

O conceito de comunidade política imaginada é proposto por Benedict Anderson para a definição de nação. Segundo o antropólogo (1993, p. 23), “ela é *imaginada* porque mesmo os membros da mais minúscula das nações jamais conhecerão, encontrarão, ou sequer ouvirão falar da maioria de seus companheiros, embora todos tenham a imagem viva da comunhão entre eles.”<sup>10</sup>

Partilhamos dessa comunhão quando lemos (ou assistimos à) determinada narrativa. Isso ocorre porque “em sua particularidade, os romances, os poemas e as peças se recusam a explorar aquilo de que são exemplares, ao mesmo tempo [em] que convidam todos os leitores a se envolverem nas situações e pensamentos de seus narradores e personagens” (CULLER, p. 43). Essa identificação se dá, muitas vezes, independente de fatores sociais, culturais e, o que é mais interessante, geográficos, e isso ocorre porque a temática lida com questões da condição humana.

Da mesma forma que, ao vermos uma situação que nos parece familiar, afirmamos: “eu já vi *esse filme* [e, às vezes, acrescentamos] não sei quantas vezes”. Não é nada incomum lermos um livro e pensarmos que a história “foi escrita para nós” ou que os fatos ali narrados assemelham-se às nossas vivências. Recorreremos a um exemplo de Anderson a fim de justificar nossa assertiva.

O autor de *Comunidades imaginadas: Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo* (p. 61-62) cita a crítica de Jean Franco a *El periquillo Sarniento*<sup>11</sup> (O periquito Sarniento, 1816), de Fernández de Lizardi – cuja narrativa, construída nos moldes do gênero picaresco, trata das aventuras do (anti)herói Pedro Sarniento – para quem o romance é uma “condenação feroz do governo espanhol no México: a ignorância, a superstição e a corrupção são tidas como suas características mais marcantes”<sup>12</sup> (FRANCO apud ANDERSON, p. 53). Franco continua falando da errância de *periquillo* por diversas “profissões” como: “padre, jogador, ladrão, aprendiz de boticário, médico, escriturário numa cidadezinha do interior...”.

Anderson vê a análise crítica de Franco como

“imaginação nacional” atuando no movimento de um herói solitário, percorrendo uma paisagem sociológica de uma fixidez que amalgama o mundo interno do romance ao mundo externo. Esse *tour d’horison* picaresco

<sup>10</sup> Es *imaginada* porque aun los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, no los verán ni oirán siquiera hablar de ellos, pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión.

<sup>11</sup> A história é contada quando o narrador-personagem, já maduro, “assentado” na vida, arrepende-se de suas peripécias de infância e juventude, torna-se um homem honrado, trabalhador, um cidadão.

<sup>12</sup> Una denuncia feroz de la administración española en México: ignorancia, superstición y corrupción se muestran como sus características más notables.

– hospitais, prisões, lugares distantes, mosteiros, índios, negros – não é, porém, um *tour du monde*. O horizonte é claramente delimitado: o México colonial. O que mais nos garante essa solidez sociológica é a sucessão de plurais. Pois eles invocam um espaço social cheio de prisões *parecidas*, nenhuma delas de importância única, exclusiva, mas todas representativas (na sua existência separada e simultânea) do caráter opressivo *desta* colônia em particular (p. 53-54, grifos do autor)<sup>13</sup>.

Essa análise faz-nos pensar que a universalidade de um tema aponta para a questão particular do cenário em que está ambientada a narrativa literária e/ou fílmica. Nesse sentido, as temáticas em *Whisky*, *A teta assustada* e *O segredo de seus olhos* são plurais, pois amalgamam o universo dos filmes à(s) sociedade(s) em que vivemos. Daí a sensação de que a narrativa foi “escrita” para nós, embora não sejamos, uruguaios, peruanos ou argentinos.

Em seu artigo *El cine que habla en argentino: El secreto de sus ojos*<sup>14</sup> (2010), Álvaro Fernández afirma que alguns filmes que marcaram a década fazem referência à problemática argentina com sentido universal a exemplo de “*Plata quemada* (Marcelo Piñeyro, 2000), *Nueve Reinas* y *El Aura* (ambas de Fabián Bielinsky, 2000 e 2005), *La antena* (Esteban Sapir, 2007), *Boogie, el aceitoso* (Gustavo Cova, 2009), e, é claro, *El secreto de sus ojos*.” Em outras palavras, por mais que reconheçamos, nessas narrativas, “cenários” comuns a sociedades, e quem sabe, a épocas diversas, ainda assim, elas são representativas de uma Argentina contemporânea.

Retomando o pensamento de Merquior sobre o fato de “a obtenção de um conhecimento especial sobre os aspectos “universais” da vida humana” ser comum a todos os gêneros literários, entendemos que esse *modus operandi* se estende à Sétima Arte e, embora não seja “privilegio” do cinema latino-americano, é a partir dele que queremos falar.

Dentre as questões centrais que a investigação dos filmes suscita, destacamos certos aspectos da vida humana como a solidão, o silêncio, a violência simbólica e a reflexão filosófica sobre o estar no mundo, mediante a figuração de “seres” comuns, a exemplo de Marta, Jacobo, Fausta e Benjamín. Nossa escolha se justifica porque essas narrativas discutem questões universais e são temáticas que estão presentes em filmes que nos são afetivamente caros;

<sup>13</sup> imaginación nacional “en el movimiento de un héroe solitario a través de un contexto sociológico de una fijeza que funde el mundo interior de la novela con el mundo exterior, pero este picaresco *tour d’horison* – hospitales, prisiones, aldeas remotas, monasterios, indios, negros – no es un *tour du monde*. El horizonte está claramente limitado: es el de México colonial. Nada nos asegura más esta solidez sociológica que la sucesión de plurales, que evocan un espacio social lleno de prisiones *comparables*, ninguna de ellas dotada en sí misma de alguna importancia singular, sino todas ellas representativas (en su existencia simultánea, separada) de la opresión de esta colonia.

<sup>14</sup>Disponível em: <http://www.elojoquepiensa.net/elojoquepiensa/index.php/articulos/141>. Acesso em: 13 set. 2010.

além de serem narrativas construídas através de estratégias criativas, que promovem tensões, ambiguidade e polissemia.

## 1.2 Por que cinema latino-americano

1991, 1996, 1997, 2000, 2002, 2006, 2009, 2010, 2011. O que todos esses números têm em comum? Correspondem às datas dos registros de Teses (sete) e Dissertações (nove) constantes no Banco de Teses da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) em que uma das palavras-chave dos Resumos é “cinema latino-americano”.

Nessas pesquisas, pensar em cinema latino-americano é pensar muitas vezes a relação de determinadas obras “com o contexto cultural e político da América Latina dos anos 60, [...] e como se apropriam do gênero road movie” (SILVA, D., 2009); é também pensar sobre “os procedimentos retóricos e ideológicos utilizados pelas revistas cinematográficas especializadas latino-americanas para circunscrever as características, singulares ou não do Nuevo Cine Latinoamericano” (NÚÑEZ, 2009); é pensar sobre a obra de Fernando Birri e sua “contribuição teórica e prática à modernização do cinema latino-americano. Propondo uma cinematografia politizada e militante contra o subdesenvolvimento dos países latino-americanos” (LIMA, M., 2006); é pensar, ainda, como o universo de determinados filmes

relaciona-se a um imaginário trânsfuga onde se valorizam as potências da evasão e a possibilidade de um ténue deslizar entre as múltiplas esferas do cotidiano como formas de sonhar a fuga em meio às constrições de um meio social e um universo laboral opressivos (RAMALHO, 2009, p. 6).

Cinematografia politizada. Talvez essa seja a característica mais presente quando se define certo cinema feito, na segunda metade do séc. XX, na América Latina, e que tem nos brasileiros Glauber Rocha (*Terra em transe*, 1967) e Nelson Pereira dos Santos (*Vidas Secas*, 1963), nos argentinos Fernando Pino Solanas (*Los hijos de Fierro*, 1975) e Fernando Birri (*Tire dié*, 1960) e no colombiano Victor Gaviria (*La Vendedora de Rosas*, 1998), só para citarmos alguns exemplos, vozes expressivas que se propunham a denunciar a violência de que foram (e são) vítimas os povos latino-americanos.

Acerca dessa violência, em maio de 1989, dirigindo-se aos espectadores, por ocasião da reestreia de *La hora de los hornos* (1968), Solanas afirma:

Ao começar esta carta me pergunto: como fazer para contar aos nascidos na fabulosa década de 60 o que foram esses anos épicos e violentos, libertadores e repressivos e cheios de rupturas, sonhos e utopias? [...] Como narrar-lhes a violência institucionalizada e o desânimo que prevaleceu após mais de uma década de ditaduras ou governos que surgiram sobre a proibição das

maiorias nacionais? [...] Como fazer para transmitir-lhes o esforço no decorrer dos acontecimentos para liberar-nos de todas as concepções dependentes – políticas e cinematográficas – e o gozo imenso que sentimos quando começamos a criar os filmes a partir das necessidades e prioridades que tínhamos naquela ocasião, conceber e realizar um filme que fosse em si mesmo um ato de resistência contra a ditadura e um instrumento para a mobilização, o debate e a discussão política?<sup>15</sup>

Os fabulosos (e rebeldes) anos 60 chegaram tarde à Argentina – com meros vislumbres da contracultura e protesto, na segunda metade da década – e viram seus participantes “serem silenciados, obrigados à clandestinidade ou ao exílio até meados dos anos 70”, conforme afirma Marysa Navarro em “The Sixties in Argentina: Political Repression, Cultural Vibrancy” (2009, p. 49). Para entender esse “atraso” da história, bem como a força épica e a violência desses anos, é preciso recuar pelo menos duas décadas, mais precisamente ao período que compreende a Segunda Guerra Mundial.

Para começar, a Argentina, ao contrário do que fez o Brasil, manteve-se neutra durante a segunda guerra, o que provocou a cólera do secretário de Estado da época, Cordell Hull, que “estava convencido de que a Argentina apoiava abertamente o fascismo e de que estava disposta a patrocinar o advento de um Quarto Reich” (KING, p. 60)<sup>16</sup>. A obsessão de Hull levou os Estados Unidos a fazerem uma campanha aberta para derrubar o governo argentino, além de impor-lhe medidas restritivas, como o acesso a filmes virgens. Como se isso não bastasse, promoveu a ascensão de seu maior rival na indústria cinematográfica, o México (KING, p. 60).

Esse período coincide com a chegada de Juan Domingo Perón ao poder (1946), cujas medidas de proteção à indústria cinematográfica argentina incluíam o estabelecimento de cotas de exibição e distribuição sobre uma base percentual para os filmes argentinos, empréstimos bancários para o financiamento de produções cinematográficas, um programa de produção subsidiada baseado em um imposto sobre a bilheteria, além de restrições sobre o paga-

---

<sup>15</sup> “Al comenzar esta carta me pregunto: ¿cómo hacer para contarles a quienes nacieron en la fabulosa década del 60 lo que fueron esos años épicos y violentos, liberadores y represivos y llenos de rupturas, sueños y utopías? [...] ¿cómo narrarles la violencia institucionalizada y el desánimo imperante luego de más de una década de dictaduras o de gobiernos surgidos sobre la proscripción de las mayorías nacionales? [...] ¿cómo hacer para transmitirles el esfuerzo realizado sobre la propia marcha para liberarnos de todas las concepciones dependientes -políticas y cinematográficas- y el goce inmenso que sentimos cuando empezamos a inventar la película a partir de las necesidades y prioridades que teníamos en aquel entonces, concebir y realizar un film que fuera en sí mismo un acto de resistencia contra la dictadura y un instrumento para la movilización, el debate y la discusión política?” Disponível em: [http://www.pinosolanas.com/la\\_hora\\_info.htm](http://www.pinosolanas.com/la_hora_info.htm). Acesso em: 13 maio 2013.

<sup>16</sup> “estaba convencido de que Argentina apoyaba abiertamente el fascismo y de que estaba dispuesta a patrocinar el advenimiento de un Cuarto Reich.”

mento dos rendimentos obtidos pelas companhias controladas pelo capital estrangeiro na Argentina (LÓPEZ apud KING, 1994, p. 68).

De acordo com King, essas medidas tiveram pouco efeito, pois os Estados Unidos pressionaram o governo que reviu algumas medidas, dentre elas, a de que “o dinheiro para a produção foi dado preferencialmente a produtores tradicionais e nada criativos. Como consequência disso, o dinheiro se uniu à mediocridade que se alimentou dessas condições de abundância” (KING, p. 68).

Mas houve exceções no que se chamou a *nueva ola*, cinema intelectualizado projetado para um pequeno e elitista público portenho, cuja grande conquista foi trazer para a tela e fazer valer, com a fluidez técnica do cinema europeu, a visão de mundo e experiências individuais da classe média de Buenos Aires (LÓPEZ, 1990, p. 316)<sup>17</sup>.

Como exemplo de produção desse período, *Tres veces Ana* (1961), filme de David Kohon, é uma narrativa que captura com lirismo o espírito dos anos sessenta e converte as ruas e cafés de Buenos Aires em importantes protagonistas (KING, p. 126). Apesar de ser formal e tematicamente inovadora, a *nueva ola* não tentou mudar a base econômica de produção, distribuição e exibição e, por isso, foi incapaz de sobreviver às limitações de um pequeno mercado fechado que luta para gerar lucros. Além disso, suas preocupações temáticas – inscritas na classe média problemática da cosmopolita Buenos Aires – não conseguiram criar um personagem ou identificação nacional, que fosse atraente para a maioria do público da classe trabalhadora que ia ao cinema argentino (LÓPEZ, p. 316).

Talvez, esse público quisesse ver a revolução social dos anos sessenta – influenciada em parte pela revolução cubana que ressoava em vários países da América Latina – transportada para as telas de cinema inclusive na Argentina marcada pelo golpe de Estado que depôs Perón e obrigou-o ao exílio em 1955. Vale ressaltar que, ao golpe, sucederam-se governos sem eleições, crise nas forças armadas que levou à divisão entre “azules” e “colorados”,<sup>18</sup> o que provocou naquela geração de cineastas, a exemplo de Fernando Birri, não apenas o desejo de fazer um novo cinema, mas um novo cinema *argentino* (LÓPEZ, p. 316).

<sup>17</sup> “an intellectualized cinema designed for a small, elitist, Buenos Aires audience, and its major achievement was to bring to the screen and assert, with the technical fluidity of the European cinema, the world-view and individualist experiences of the Buenos middle class.”

<sup>18</sup> Ambas as facções eram antiperonistas, mas de maneira distinta. Para os “colorados” (vermelhos), o peronismo era um movimento sectário e violento que dava lugar ao comunismo. Para os “azuis”, apesar de sua demagogia e de seus abusos, o peronismo era uma força cristã e nacional que salvou a classe operária do comunismo e da subversão, segundo o historiador Alain Rouquié (apud BRASLAVSKY, 2003). Disponível em: <http://edant.clarin.com/diario/2003/04/02/p-02301.htm> Acesso em: 03 nov. 2013.



Esse *nuevo cine* não era exatamente uma oposição à *nueva ola*, mas sim uma busca por uma identidade nacional, algo como uma “insurreição anti-hollywoodiana” (HENNEBELLE, 1978, p. 65). Esse movimento foi visivelmente influenciado pela estética neorrealista do cinema italiano cujas características técnicas e estilísticas – a exemplo do registro da realidade com filmagem geralmente feita em cenários reais com atores eventualmente não-profissionais; da recusa dos efeitos visuais e do uso da imagem acinzentada presente nos documentários; da valorização do dialeto e, não menos importante, um cinema social de baixo custo (HENNEBELLE, p.67) – fazem-se presentes em *Tire dié* (1960), de Birri.

“Atire dez ou jogue uma moeda”, numa tradução livre, é o registro de crianças que aguardam o trem (e correm atrás dele), em Santa Fé (cidade natal de Fernando Birri), para pedir dinheiro aos passageiros. Esse cenário fez com que Birri adaptasse a temática e a estética neorrealista:

quando voltei do aprendizado na Itália (no Centro Esperimentale di Cinematografia di Roma, em 1952) e não encontrei um ambiente propício para fazer o cinema que eu queria, não havia abertura para isso [neorrealismo]. Então, superamos o primeiro trauma, vamos dizer assim, da seguinte forma: vamos formar pessoas que tornem possível esse tipo de cinema, que definíamos como cinema nacional, realista e popular.<sup>19</sup>

É nesse contexto que surge o *nuevo cine*. Estética cinematográfica que pregava um “cinema lúcido, crítico, realista, popular, anti-imperialista e revolucionário, e que romperia as atitudes neocolonialistas e as práticas monopolistas das companhias norte-americanas” (KING, p. 102).<sup>20</sup> Essa fase, por si só, já exemplifica o que nos diz Solanas em sua carta (1989) sobre o fato de os anos sessenta terem sido “épicos e violentos, libertadores e repressivos e cheios de rupturas, sonhos e utopias”.

Tal perspectiva revolucionária não se estendia apenas à Sétima Arte. A ideia de uma revolução social fez com que escritores, cineastas e intelectuais, de um modo geral, tivessem a ilusão de que a “mudança social se estenderia como uma onda sobre o continente” (KING, p. 104). Nesse sentido, o mexicano Carlos Fuentes, o colombiano Gabriel Garcia Márquez, o peruano Mario Vargas Llosa e o argentino Julio Cortázar, escritores que representaram o *boom* do romance latino-americano, tinham como objetivo fundir as vanguardas artísticas e políticas.

<sup>19</sup> 1º Festival de Cinema Latino-Americano de São Paulo (2006). Entrevista exclusiva com Fernando Birri. Disponível em: <http://www.memorial.sp.gov.br/memorial/RssNoticiaDetalhe.do?noticiaId=729> Acesso em: 03 nov. 2013.

<sup>20</sup> Su cine sería lúcido, crítico, realista, popular, antiimperialista y revolucionario, y rompería las actitudes neocolonialistas y las prácticas monopolísticas de las compañías norteamericanas.

O *nuevo cine* parece encontrar essa fusão em *La hora de los hornos* (1968), de Fernando Solanas, filme que é “em si mesmo um ato de resistência contra a ditadura e um instrumento para a mobilização, o debate e a discussão política” (SOLANAS, 1989)<sup>21</sup>. Nessa produção, a relação do público com o filme é completamente diferente, e aquele é um militante em potencial.

Explicamos: o filme de Solanas é dividido em três partes: “Neo colonialismo y violencia”, “Acto para La liberacion” (que se divide em: Cronica del peronismo e Cronica de La resistencia) e, por último, “Violencia y liberación”. Nessas duas últimas partes, sugeria-se interromper a exibição para dar início ao debate; além disso, os espectadores, grupos militantes, eram encorajados a continuar a criação coletiva de *La hora de los hornos*, retirando ou adicionando seu próprio material de acordo com sua experiência.

De acordo com Andrés Mego (2007)<sup>22</sup>, esta licença possibilitou a existência de até dez versões do filme. Em uma delas (1973), a imagem final de Che Guevara foi substituída pela de Perón, que, naquele momento, voltava ao poder. Acerca disso, vale ressaltar duas questões: a primeira, que o Grupo Cine Liberación era simpatizante do peronismo, e a segunda, que, antes disso, só era possível assistir a *La hora de los hornos* clandestinamente, pois vê-lo era assumir um risco.

Pelo aqui exposto, acreditamos que os nascidos nesses anos épicos e violentos compreenderam o que representou o cinema político daquele período para Solanas e Birri, por exemplo. Hoje, principalmente no que diz respeito ao filme de ficção, há uma nova proposta de cinema político na América Latina. Nesse sentido, se pensarmos em produções mais recentes, nomes como os de Walter Salles (*Terra Estrangeira*, 1995; *Linha de passe*, 2008), Karim Aïnouz (*Madame Satã*, 2002; *O Céu de Suely*, 2006), Lucrecia Martel (*O Pântano*, 2001; *A mulher sem cabeça*, 2008), Pablo Trapero (*Elefante branco*, 2012; *Abutres*, 2010) respondem por uma diversidade de temas e estilos que, a seu modo, podem acender o debate e a discussão política.

Em “Por um cinema humanista: A identidade cinematográfica de Walter Salles, de *A grande arte* até *Abril despedaçado*” (2007, p. 10), Mariana Mól Gonçalves observa que os filmes de Salles “evidenciam a migração e o exílio; a busca por uma segunda chance; e, principalmente, a transformação pelo afeto e a necessidade de se aprender a olhar o outro”.

<sup>21</sup> Fragmento da carta de Solanas; confrontar nota de rodapé nº 15.

<sup>22</sup> Texto on-line. Disponível em: <http://www.tetonadefellini.com/2007/04/la-hora-de-los-hornos.html> Acesso em: 03 nov. 2013.

O gesto de olhar o outro (e dialogar com ele) é o modo que Lucrecia Martel encontrou para fazer seu cinema político. Nesse sentido, vale a pena ouvir o que tem a dizer a autora de *La mujer sin cabeza* (2008):

[m]uitos diretores de cinema de minha geração de alguma maneira estão em uma zona de cinema político, mas não como era antes. Hoje é algo mais programático. Um sentido político de incluir-se dentro de uma classe, incluir-se dentro de um sentido de fala, de uma circunstância social. Reconhecer-se nisso, observar e prestar atenção. Isto dá certa qualidade política ao cinema. Me sinto associada nisto. Além disso, para mim, todas as narrativas estão na zona do político, porque dialoga entre os indivíduos. Assim, para mim o cinema é uma oportunidade política de participação. (MARTEL apud BARRENHA, 2009)

Ainda de acordo com Barrenha (2011, p. 86), Lucrecia Martel e outros cineastas argentinos contemporâneos afastam-se do cinema de protesto, “herança dos *novos cines* dos anos 1960 que o NCA<sup>23</sup> não quis receber, manejando os temas políticos de maneira mais sutil e indireta”.

Algumas produções do cinema brasileiro da Retomada – leia-se segunda metade dos anos 90 – e do início deste século parecem comungar da mesma ideia de Martel. Sem “levantar bandeira”, mas discutindo questões políticas, em *O Céu de Suely*, “a dimensão social – e até política – da migração é um desdobramento da parcela sensível do filme, dos sentimentos e dos efeitos estéticos que ele provoca, e não o contrário” (OLIVEIRA JR., 2006). Abriremos um espaço para discutir o “fim” do cinema de protesto, pois acreditamos que essa é uma questão fundamental para a compreensão de nossa discussão.

### 1.3 O “Fim” do cinema de protesto ou uma nova subjetividade política?

O afastamento, melhor dizendo, a transição do cinema de protesto para um cinema de dimensão social tem suas raízes no contexto político-econômico em que se encontravam vários países da América Latina no final dos anos 70 do séc. XX. No contexto político-econômico, houve a censura prévia e a redução de verbas destinadas à Sétima Arte, e tais ações governamentais levaram a uma adequação do cinema politizado. Em outras palavras, a questão política tornou-se menos explícita, e a produção de filmes cômicos preocupava-se mais em conquistar o censor federal e as plateias, conforme afirma Fabiana Maranhão Lourenço da Silva em “Tendências do Cinema Latino-Americano Contemporâneo” (2005, p. 4).

---

<sup>23</sup> Nuevo Cine Argentino.

A chegada dos anos 80 coincide com o início da derrocada de regimes políticos opressores em países como a Argentina e o Uruguai. De acordo com King (p. 135), esse fato fez com que críticos e produtores de cinemas tornassem-se mais ativos, o que se refletiu tanto na liberdade de expressão adotada em Cine Boletín, periódico publicado regularmente em maio de 1981, quanto em filmes cuja temática capturava o que King chama de “espírito de los nuevos tiempos”. Nesse sentido, *Tiempo de revancha* (1981), de Adolfo Aristaraín, e *Señora de Nadie* (1982), de María Luisa Bemberg, exemplificam bem esse espírito.

Comentando acerca do seu filme e daquele período, Aristaraín (2012) assegura que o filme foi surpreendente para a época – inclusive porque a ditadura acabaria depois de 1982 – e que, apesar das ameaças a ele, a Oliveira (produtor do filme) e ao cinema (sobretudo de uma bomba), o filme passou pela censura, que gostou dele. Aristaraín atribui a liberação da censura ao fato de *Tiempo de revancha* fazer uma crítica ao sistema, não a um governo em particular, mas a um sistema capitalista que se baseia na exploração do homem.

Com menos sorte, pelo menos na fase mais acirrada da ditadura militar na Argentina, o filme de Bemberg causou-lhe problemas com os censores:

[q]uando quis fazer *Señora de nadie* havia um regime militar no poder e me disseram que era um mau exemplo para as mães argentinas e que não podíamos colocar um homossexual no filme. O coronel disse que preferia ter um filho com câncer a um homossexual, assim não pude fazer o filme. Pensei que tanto os homossexuais como as mulheres separadas são marginalizados, e por isso estão juntos no filme (BEMBERG apud KING, p. 136).<sup>24</sup>

Ambos os depoimentos revelam-nos uma mudança na temática do cinema feito já no início dos anos 80, mudança que se estendeu à década seguinte. *Hombre mirando al sudeste* (1986), de Eliseo Sabiela, e *Caballos salvajes* (1995), de Marcelo Piñeyro, ilustram nossa assertiva. O primeiro “narra a complexa relação entre um médico e seu paciente num instituto psiquiátrico. O paciente se apresenta como um ser de outro planeta, que veio à Terra investigar a estupidez humana” (MERTEN, 2013)<sup>25</sup>. O segundo é um *road movie* que mostra a dicotomia entre a bondade de uma dupla de criminosos e a impunidade dos poderosos. Para Rocha (2006, p. 220), “a explícita aliança existente entre poderes econômicos e meios de informação de massa constitui outro elemento do filme de Piñeyro”.

<sup>24</sup> Cuando quise hacer *Señora de nadie* había un régimen militar en el poder y me dijeron que era un mal ejemplo para las madres argentinas y que no podíamos poner un *maricón* en la película. El coronel dijo que prefería tener un hijo con cáncer a uno homosexual, así que no pude hacerlo. Había pensado que tanto los homosexuales como las mujeres separadas son marginados, y por eso en la película están juntos.

<sup>25</sup> Disponível em: <http://www.estadao.com.br/noticias/artelazer,diretor-argentino-subiela-e-homenageado-nocinesul,1039090,0.htm> Acesso em: 18 nov. 2013.

Como podemos observar a partir desses poucos exemplos, o cinema latino-americano, desse período, mais especificamente o argentino, apresenta uma tonalidade diferente daquela dos anos 60. E, mesmo quando parece enveredar por uma via do debate político, o faz sob outro prisma, outra abordagem. Não há uma ruptura, um corte, mas uma adequação aos novos tempos. Nesse sentido, convém ouvir Prysthon (2008, p. 85):

[p]oderíamos dizer que, de maneira muito geral, os anos 80 foram um período no qual não parecia fazer parte do dominante cultural dos principais países “terceiro-mundistas” produtores de cinema (em especial a América Latina) a representação de aspectos políticos e sociais da periferia. A tematização das identidades nacionais e das realidades mais desoladoras foi quase que totalmente abandonada e quando ainda se insistia numa temática mais próxima àquela do Terceiro Cinema original, o resultado refletia uma espécie de esvaziamento. Contudo, a retomada representada pelos anos 90 representa menos uma drástica mudança e mais um gradual amadurecimento dos preceitos culturais (e até teóricos) anteriores.

Esse amadurecimento, entretanto, não é tão perceptível quando o assunto é o cinema peruano e/ou uruguaio e há alguns fatores que contribuíram para essa questão. No caso do Uruguai, primeiro, a ausência de políticas públicas (subsídios, financiamentos) empurrou o cinema para a “marginalidade”, uma vez que o material utilizado na realização dos filmes era contrabandeado da Argentina, com um custo de 30% ou 40% maior que os preços argentinos (ACHUGAR apud KING, p. 145); segundo, uma ditadura severa (e pouco divulgada) levou, à força, ao exílio cerca de trezentos mil uruguaios (mais ou menos 10% da população!), inclusive cineastas (ACHUGAR apud KING, p. 146).

Para que se tenha uma ideia, entre 1970 e 1976 o Uruguai não produziu sequer uma película (PARANAGUÁ, p. 95); felizmente, nos anos 80, a participação da Cinemateca Uruguia cresceu “no mercado cinematográfico uruguaio, chegando a auxiliar o país a produzir longas-metragens. Com o apoio da instituição, Juan Carlos Rodriguez Castro realiza, em 1982, *Mataron a Venancio Flores*, que teve sua estréia na *Sala Cinemateca 18*” (LA CARRETA, 2005, p. 172). Depois disso, só em 1993 é que se filmaria um novo longa-metragem: *La historia casi verdadera de Pepita la pistolera* (1993), de Beatriz Flores Silva.

Em *Vizinhos distantes: circulação cinematográfica no Mercosul* (2007, p. 44), Denise da Mota Silva observa que essa estiagem já havia acometido a produção cinematográfica uruguia de 1929 a 1936 e de 1959 a 1979. O filme de Beatriz Flores Silva parece ter representado uma “retomada” da produção uruguia, pois, nessa década, o Uruguai levou às telas 38 obras, o que nos dá uma média de quase cinco filmes por ano. A ratificação dessa nova fase também vem em números no início deste século: de 2000 a 2001 foram 14 longas, dentre eles,

*En la puta vida* (2001), também de Beatriz Flores Silva, e *25 Watts* (2001), de Rebella e Stoll (SILVA, D., p. 44).

Desse período pós (última) estiagem, destacamos *El dirigible* (1994), de Pablo Dotta, cujo título

se apresenta como um jogo de caixas chinesas<sup>26</sup> em que a imagem de Baltasar Brum<sup>27</sup> ao lado de seus companheiros, no cartaz de divulgação, refere-se à estreia do filme *Dirigible*, de Frank Carpa, com a atuação de Jack Holt no cine teatro Ariel. Mas se refere, também, à passagem do Zeppelin pela cidade que nos remete a uma certa lentidão, a um tempo que parece espaçar-se, que transcorre com maior lentidão, enquanto toda a gente surge e deslumbra-se, olhando-o. Os dirigíveis, por outro lado, estiveram associados a uma certa ideia de insegurança, de instabilidade... a mesma instabilidade que iria se instalar no país com a ditadura de Terra e o começo do fim de um Uruguai com certezas (TORRES)<sup>28</sup>.

A instabilidade, o começo do fim de um Uruguai com certezas de que fala Alejandra Torres em seu “El Dirigible: una mirada “literaria” de nuestra historia reciente”, leva-nos a reconhecer uma temática (quase) recorrente, pelo menos, em algumas produções fílmicas dos últimos dez anos, a exemplo de *25 Watts* e *Whisky*. Instabilidade e fim das certezas não são “privilégio” de países latino-americanos, sequer do Uruguai. Na verdade, estamos diante de uma realidade pós-moderna. Dizendo de outro modo, não há mais certezas.

De acordo com o sociólogo Zygmunt Bauman, pós-modernidade é modernidade sem ilusões. Estamos diante de uma modernidade líquida em que não há perspectiva de longa duração nem “intenção de torná-la novamente sólida” (BAUMAN, 2003). Nesse sentido, tudo é temporário. O autor de *Modernidade líquida*, em entrevista a Maria Lúcia Garcia Pallares-Burke (Folha de S. Paulo), afirma que sugeriu a metáfora da “liquidez”

para caracterizar o estado da sociedade moderna, que, como os líquidos, se caracteriza por uma incapacidade de manter a forma. Nossas instituições, quadros de referência, estilos de vida, crenças e convicções mudam antes que tenham tempo de se solidificar em costumes, hábitos e verdades “auto-evidentes” (BAUMAN, 2003).

<sup>26</sup> As caixas chinesas correspondem às matrioskas/ bonecas russas que, no contexto do título do filme, remete a uma narrativa de encaixe, ao texto metaficcional.

<sup>27</sup> Presidente uruguaio, que governou o país de 1919 a 1923.

<sup>28</sup> el título de la película se presenta como un juego de cajas chinas en donde a través del afiche callejero que aparece al costado de Baltasar Brum y sus acompañantes, se alude al estreno del film “Dirigible”, de Frank Carpa, con la actuación de Jack Holt en el cine teatro Ariel. Pero también ese paso del Zeppelin por la ciudad nos remite a una cierta lentitud, un tiempo que parece espesarse, que transcurre con mayor lentitud, mientras toda esa gente se asoma, se deslumbra. Mirándolo. Los dirigibles, por otro lado, estuvieron asociados a una cierta idea de inseguridad, de inestabilidad...la misma inestabilidad que se iba a instalar en el país con la dictadura de Terra y el comienzo del fin de un Uruguay con certezas.

Diferentemente da produção fílmica argentina, infinitamente maior, que vai se adequando aos novos tempos, aos novos debates, conforme discutimos alguns parágrafos acima, parte do cinema uruguaio – talvez o correto seja dizer que o “argumento” de algumas dessas narrativas fílmicas – parece ter amadurecido ao longo da última estiagem para só estrear na maioridade.

Quanto ao cinema peruano, soa-nos prematuro demarcar uma transição do cinema político engajado, se é que houve, para uma narrativa social em que é possível “discutir e relatar as questões políticas e os fatos históricos determinantes para a constituição da experiência social nos países da América Latina” (RAMALHO, 2009, p. 41). Isso se dá porque, enquanto o cinema argentino e o uruguaio viviam uma espécie de retomada pós-ditadura militar, o país andino amargava os tempos do Sendero Luminoso<sup>29</sup>.

Nesse sentido, não havia espaço para uma *nueva ola*; o que se via na tela, entre os anos 80 e 90, de um modo geral, era o reflexo de um país marcado por uma guerrilha que teve início em meados da década de 60. Como exemplo de produção cuja temática reflete esse contexto histórico, político, violento, destacamos *La boca del lobo* (1988), de Francisco Lombardi, cuja trama narra a violência exercida não apenas pelo Sendero, mas também pelas forças do Estado.

De acordo com King, o trabalho dos cineastas peruanos se desenvolveu nos anos 80. Vale ressaltar que entendemos esse desenvolvimento não só como aumento na produção fílmica – Lombardi produziu quatro filmes nessa década e é considerado o cineasta de maior êxito comercial – mas também no que se refere à temática. Vejamos:

[Lombardi] reconstruiu outro famoso crime violento em *Muerte de un magnate* (1980), em que um jardineiro indígena sequestra e assassina um importante homem de negócios. Depois adaptou dois textos literários, *Maruja en el infierno* (1983) e *La ciudad y los perros* (1986). O primeiro filme centra-se na cidade; o segundo, nos cachorros, os cadetes militares do importante romance de Vargas Llosa. *Maruja* oferece um olhar cru sobre Lima a partir do espaço fechado de uma fábrica que recicla os dejetos da cidade, povoada por débeis, loucos e seres humanos deformados.<sup>30</sup> (KING, p. 286)

<sup>29</sup> O Partido Comunista do Peru – Sendero Luminoso (PCP-SL) é considerado o maior movimento terrorista do Peru.

<sup>30</sup> “reconstruyó otro famoso crimen violento en *Muerte de un magnate* (1980), en el cual un jardinero indígena secuestra y asesina a un importante hombre de negocios. Después adaptó dos textos literarios, *Maruja en el infierno* (1983) y *La ciudad y los perros* (1986)<sup>37</sup>. La primera de estas películas se centra en la *ciudad*; la segunda, en los *perros*, los cadetes militares de la importante novela de Vargas Llosa. *Maruja* ofrece una cruda mirada de Lima desde el cerrado espacio de una fábrica que recicla los desechos de la ciudad, poblada por débiles, locos y deformes seres humanos.”

É compreensível que o tema da violência tenha dominado a telona e que tenha servido como caixa de ressonância para desenvolver as inquietações de cineastas sobre o tema do conflito armado e a violação dos direitos humanos (MORGAN, 2005, p. 55). Acerca dessas inquietações, dessa caixa de ressonância, o cineasta Palito Ortega Mamute (apud MORGAN, p. 100) fala sobre o processo de criação de *Sangre inocente* (2000) – longa-metragem que conta a história de uma família de classe média ayacuchana, dona de uma mercearia, que é confundida como senderista e perseguida por militares e membros do serviço de inteligência – a partir de suas lembranças e próprias experiências:

[c]reio que o papel mais importante, de investigação para fazer o filme, foi conversar com muita gente. Aí eu acredito que se encontra nossa melhor fonte, das investigações para ter uma aproximação sobre o que significou esta violência. Eu, como ayacuchano, peguei também algumas fontes minhas, das minhas experiências, das minhas vivências porque também sou parte disto, parte desta violência... sou também testemunha.<sup>31</sup>

Diferente do que aconteceu na Argentina e no Uruguai, os filmes sobre o conflito armado não foram proibidos; segundo Morgan (p. 137), eles têm sido transmissores de informação, material valioso à concepção de passado próximo e memória histórica do povo peruano. Isso se dá porque os fatos que ocorreram à época do conflito armado não serviram como recurso para ficcionalização, para a criação de uma história; na verdade, os cineastas tentavam reproduzir da maneira mais fiel possível os acontecimentos. Nesse sentido, é compreensível o estranhamento da crítica, dos espectadores – para não falarmos em rejeição – aos filmes de Claudia Llosa, conforme veremos mais adiante.

O paradoxo dessa não proibição à denúncia do conflito armado, especialmente nos anos 80 e 90, é que o mesmo Estado que respeitava a liberdade de expressão dos meios de comunicação e do cinema na capital continuava matando, torturando e dando fim a pessoas no interior do país (MORGAN, p. 139). Nesse sentido, cai-lhe (ao Estado) bem a alcunha de “o-gro filantrópico” dado por Octavio Paz aos países, a exemplo de Peru e Venezuela, que andavam na corda bamba entre a repressão do Estado e sua generosidade (KING, p. 112).

Essas considerações acerca do cinema peruano das últimas décadas do século passado fazem-nos pensar que esse cinema dialoga, de certa forma, em termos éticos e estéticos, com o *nuevo cine* argentino. Esse contexto político do país andino parece ter adiado em (quase) uma década, se não a “transição”, pelo menos, a abertura para novos diálogos, que não apenas

---

<sup>31</sup> Yo creo que el rol más importante, de investigación para hacer la película, fue conversar con muchísima gente. Ahí yo creo que ahí [sic] radica nuestra mejor fuente, de las investigaciones para tener un acercamiento a lo que significó esta violencia. Yo, como ayacuchano, he tomado también algunas fuentes mías, de mis experiencias, de mis vivencias porque también soy parte de esto, parte esta la violencia... soy además testigo.



o do cinema político engajado, como o da assunção de “qualquer um”. Como exemplo de um novo diálogo, destacamos *Octubre* (2010), dos irmãos Daniel e Diego Veja, e *Contracorriente* (2010), filme de estreia de Javier Fuentes León.

Em “Cinema no Peru: das explícitas narrativas dos anos de chumbo às histórias que constroem a política implícita no cotidiano” (2011, p. 1), Ana Daniela de Souza Gillone observa que cineastas como Claudia Llosa, Ricardo de Montreuil e Josué Mendescita, cada um com dois longas-metragens, já se evidenciam por seus estilos. Tomemos de empréstimo o comentário que Gillone faz sobre Llosa: “cineasta que se dedica a trazer a cultura andina. O arcaico prevalece em suas narrativas e o moderno é usado para enfatizá-lo” (GILLONE, 2011, p. 2).

Gillone ainda afirma algo que corrobora, a nosso ver, a justificativa quanto à escolha de *A teta assustada* com um dos filmes que compõem o *corpus* da presente pesquisa:

[c]om filmes explicitamente políticos ou não, essa geração está sendo responsável pela formação de uma filmografia com um público articulado às diversificadas propostas estilísticas. A maior parte das histórias traz, de alguma forma, temas já reiterados na década anterior, como o terrorismo e a qualidade de vida da sociedade. A diferença está na forma como esses jovens diretores as estão narrando (GILLONE, 2011, p. 4).

Sem dúvida que o filme de Claudia Llosa não é explicitamente político, mas a política está lá: na visibilidade dada ao cotidiano de uma indígena. O mesmo vale para os temas: o terrorismo, ou pelo menos, as sequelas que ele deixou; infraestrutura deficitária das moradias e o difícil acesso a elas, condições mínimas para viver (e morrer)<sup>32</sup> com dignidade; além, é claro, da denúncia da violência.

#### 1.4 Sobre nossa iniciação no cinema latino-americano

O que nos disse há pouco Gillone, sobre a reiteração de temas e a forma como jovens diretores latino-americanos narram suas histórias, vai ao encontro dos trabalhos de Llosa, Rebella e Stoll, e Campanella. Esses diretores não inovam na escolha da temática em *A teta assustada*, *Whisky* e *O segredo de seus olhos*; o que há de novo, melhor dizendo, de diferente, é como “uma realidade é sentida e descrita poeticamente” (D’ONOFRIO, 1983, p. 6, grifo nosso).

Tal assertiva corrobora a ideia de que “há poesia sem poemas; paisagens, pessoas e fatos muitas vezes são poéticos: são poesia sem ser poemas” (PAZ, 2012, p. 31). Ora, o trata-

<sup>32</sup> Referimo-nos aqui ao fato de Fausta não ter condições para dar um funeral à sua mãe.

mento dado aos fatos, ou ainda, a forma de narrar a solidão, o silêncio, a violência simbólica, a reflexão sobre o estar no mundo, é poética.

A poeticidade nessas narrativas é um recurso relevante. Nelas, os cineastas criam *uma* realidade para Fausta, Marta/Jacobo e Benjamín Espósito; descrevem-na poeticamente; e revelam-nos, de maneira particular, as dores dessas personagens. Ou, como afirma o poeta argentino Roberto Juarroz (1994), o sentido da poesia “é fazer ver de novo a realidade”. Tudo em consonância com o “moderno conceito de poeticidade” (D’ONOFRIO, p. 6).

Essas questões nos fazem pensar que, embora o cinema latino-americano venha se destacando mundialmente por sua qualidade estética e reconhecimento através de premiação em importantes festivais, quase não encontramos trabalhos de fôlego – a exemplo de Dissertações de Mestrado e Teses de Doutorado – que discutam a relevância da poeticidade nesse cinema.

O que encontramos é um ou outro momento em que a crítica fílmica aponta o que acreditamos ser momentos de expressividade poética sem, entretanto, discutir a pertinência desse recurso. Vejamos:

o filme é construído em torno de rimas visuais e sonoras, que foram identificadas antes da filmagem. O plano exterior do trem, quando Dora vai entregar Josué à família que vai vendê-lo ao exterior, mostra os vagões indo da esquerda para a direita, numa curvatura que é idêntica à do prédio seguinte. O barulho do trem continua em cima do prédio de uma maneira não-realista, mas que junta as pontas (SALLES apud NAGIB, 2002, p. 421).

Ou ainda: “[e]m *Central do Brasil* existe a preocupação de uma cena ser casada com a próxima, ou seja, uma cena gerar a seguinte e ter seus planos também relacionados com o som” (GONÇALVES, 2008, p. 92).

Figuras 2 e 3 – Planos que “rimam” em *Central do Brasil* (GONÇALVES, p. 92)



Fonte: Gonçalves (p. 92)

A discussão sobre as rimas visuais e sonoras encerra-se aí.

Sobre o assunto, encontramos uma contribuição importante em *O poético no cinema* (2011), Tese de Doutorado de Anacã Rupert Agra que, em um dos capítulos de seu trabalho, discute “Da Teoria cinematográfica à poesia do cinema”. Nele, Agra (2011, p. 30) observa:

[p]ara que duas imagens semelhantes possam criar sentido poético, é necessário que essas imagens, além de determinada semelhança física, sejam colocadas em sequência (ou em posições análogas uma à outra) e que exista uma relação semântica entre elas.

No que se refere ao filme *Central do Brasil*, Gonçalves não discute a relação semântica entre a curvatura do trem e a do prédio de que fala Salles, nem o efeito poético produzido pelos enquadramentos das figuras acima; afinal, certamente, essas rimas não são simplesmente repetições de imagens.

Em nossa pesquisa, interessa-nos examinar a poeticidade das imagens fílmicas em articulação com a banda sonora e como se dá a construção desse eventual efeito poético; interessa(m)-nos, também, a(s) temática(s) que perpassa(m) essas narrativas e o compromisso estético, logo político, do cinema latino-americano, mais especificamente do cinema latino de língua hispânica, deste início de século, ao dar visibilidade à existência do comum.

Cabe ressaltar que o termo estético(a) aqui é pensando em seu significado político, como um novo *status* de experiência, como em sua origem no final do século XVIII, conforme afirma Rancière (2010d, p. 86). Dizendo de outro modo, é a vez da gente comum, de seu cotidiano, de sua experiência, no chamado filme de ficção, algo que há muito vindo sendo feito pelo cinema documental.

Os documentários poéticos incluem a liberdade de experimentar amplamente as possibilidades expressivas da banda sonora. *Glas* (1958) de Bert Haanstra é uma homenagem imagético-musical aos trabalhadores que confeccionam vidro, onde a trilha sonora de jazz dá o ritmo de toda a edição do filme. O diretor brinca, em vários trechos do filme, com a semelhança entre os músicos tocando seus instrumentos de sopro e os sopros dos trabalhadores nos tubos que usam para confeccionar o vidro (PESSOA, 2011, p. 60).

Mas a escolha aqui ampara-se no fato de que nossa “iniciação” no cinema latino-americano não se deu via Birri, Tosso, Prelorán, sequer Octavio Getino (documentaristas) – este último junto com Solanas e Gerardo Vallejo fundaram o Grupo Cine Liberación, “uma organização que formou parte do movimento do chamado Terceiro Cinema”<sup>33</sup> – uma vez que a falta de uma cultura cinematográfica, principalmente no que se refere ao documentário, pu-

<sup>33</sup> O Terceiro Cinema propunha o uso da arte cinematográfica como ferramenta política, fortemente comprometido com os conflitos sociais e com a militância. Disponível em: <http://www.vocesdelsur.info/pt-br/mediateca/noticias/faleceu-octavio-getino> Acesso em: 23 out. 2013.

jante, impedia que nossos vizinhos pudessem concorrer com Hollywood e exibir suas parcas produções em nossas salas de cinema.

Ora, se hoje, no Brasil, o gênero em que Eduardo Coutinho é mestre ainda não tem lugar garantido, com raras exceções, em uma das salas dos Multiplex, as chances de um documentário latino-americano, produzido à época dos anos épicos e violentos de que nos falou Solanas, são infinitamente menores. Quando muito, é possível ver um ou outro filme em algum festival, na maioria das vezes restritos ao eixo Rio-São Paulo, ou em algum canal de TV que se proponha a ser mais “educativo”, a que, infelizmente, ainda a maioria da população não tem acesso ou, o que é mais comum, não tem o hábito de assistir.

No que se refere aos filmes de ficção produzidos na última década, a situação é um pouco melhor se o filme e/ou diretor já tiverem um “currículo”. Explicamos. A premiação em importantes festivais, a exemplo do de Berlim (Alemanha), de Cannes (França), de Sundance (Estados Unidos), de San Sebastián (Espanha), de Veneza (Itália), de Gramado (Brasil), só para citarmos alguns, “credencia” o filme que poderá ser exibido em outras salas que não apenas as do sudeste brasileiro.

*El abrazo partido* exemplifica muito bem nossa observação. O filme de Burman, selecionado para a 28ª Mostra BR de Cinema (São Paulo, 2004), foi exibido em salas, digamos, pouco comerciais/populares, a exemplo do Cineclube Directv, Espaço Unibanco Arteplex e Centro Cultural São Paulo, Museu da Imagem e do Som (essas últimas com sessões gratuitas)<sup>34</sup>. Mesmo sem divulgação em outras capitais brasileiras, uma Mostra como essa pode abrir uma janela para que outros filmes, às vezes do mesmo diretor, conquistem um espaço para ser exibidos, atingindo um público maior. É o caso de *A sorte em suas mãos* (2012), de Daniel Burman.

Dessa forma, nossa “alfabetização” em cinema latino-americano se dá via filmes de ficção e, no que se refere à filmografia dos cineastas objetos de nosso estudo, com exceção de Campanella, cuja produção pode ser encontrada, em contexto brasileiro, nas principais livrarias dos grandes centros e/ou nas minguadas locadoras de filmes Clássicos ou de Arte, só tivemos acesso ao primeiro longa-metragem de Rebella e Stoll, *25 Watts* (2001), e de Claudia Llosa, *Madeinusa* (2006), quando essa pesquisa já havia dado os seus primeiros-passos e, assim mesmo, via internet, com áudio precário e sem legenda.

Sobre esse problema de distribuição e exibição, encontramos respaldo em Silva D. (p. 88), autora de *Vizinhos distantes*, para quem essas arenas, a saber, exibição e distribuição,

<sup>34</sup> Disponível em: <http://www.cineclick.com.br/falando-em-filmes/noticias/mostra-saiba-tudo-sobre-a-28-edicao>. Acesso em: 23 set. 2013.

“são desde sempre um negócio estrangeiro no Cone Sul.”<sup>35</sup> Não apenas dominado por empresas e sistemas de fora, mas originado e concebido por um único modelo de funcionamento: o norte-americano.”

No caso de *Whisky*, eleito melhor filme latino-americano dos últimos vinte anos<sup>36</sup>, o “primogênito” do *corpus* dessa pesquisa, nosso primeiro contato se deu via cartaz de divulgação emoldurado após exibição do longa no Cinema da Fundaj (Fundação Joaquim Nabuco, Recife), que parecia convidar-nos a uma sessão. E foi essa imagem que nos fez percorrer as principais locadoras da capital pernambucana em busca do DVD para, finalmente, encontrá-lo na (ainda) única locadora de filmes clássicos e/ou de arte da cidade. Estávamos em 2007, três anos após sua estreia.

Com *A teta assustada* e *O segredo de seus olhos*, a história foi outra: não estávamos mais limitados ao cinema da Fundaj. Era possível, também, assistir a produções latino-americanas numa das salas dos Multiplex, mas sempre em uma sessão (quando muito duas sessões) por semana. Foi assim com *Elsa & Fred - Um Amor de Paixão* (2005), de Marcos Carnevale; *O Banheiro do Papa*, de César Charlone; e *Abutres* (2010), de Pablo Trapero, só para ficarmos com alguns exemplos.

Embora nossa iniciação no cinema latino-americano tenha se dado via filmes de ficção, era o documentário que imperava na filmografia latina. Entendemos que, durante muitos anos, a predominância desse gênero se deu, principalmente, devido ao contexto político de países como Argentina, Chile, Peru e Uruguai, conforme já discutimos a partir de Birri (2006), Morgan (2005), López (1990), King (1994), Solanas (1989).

O contexto político, leia-se ditaduras sangrentas, é responsável pelo hiato de décadas entre um filme e outro e pela falta de políticas públicas que pensassem a produção e divulgação da filmografia latina. Como exemplo de hiato na produção fílmica peruana, Paranaguá (1984, p. 94-95) registra a produção de apenas um longa-metragem entre 1948 e 1960. Essa crise reflete-se também na baixa qualidade dos filmes realizados com a chegada da Televisão ao Peru, cujos trabalhos produzidos eram “melodramas medíocres, comédias e adaptações cinematográficas de exitosos programas de televisão” (KING, p. 282).<sup>37</sup> Enquanto o cinema

---

<sup>35</sup> O Cone Sul é formado pelos seguintes países: Argentina, Brasil, Chile, Paraguai e Uruguai.

<sup>36</sup> A eleição foi feita em comemoração aos 20 anos do Festival Valdivia, no Chile. Disponível em: <http://cinema.uol.com.br/noticias/redacao/2013/09/03/whisky-e-eleito-o-melhor-filme-latino-americano-dos-ultimos-20-anos.htm> Acesso em: 03 set. 2013.

<sup>37</sup> “melodramas medíocres, comedias y versiones cinematográficas de exitosos programas de televisión.”

de ficção era de qualidade questionável, a Escuela de Cuzco preocupava-se em realizar filmes (documentários) sobre os diversos aspectos da vida andina.

Nessas produções, era comum o registro da “realidade” se sobrepor às questões estéticas do cinema. A esse respeito, em 1974, Manuel Chambi comenta: “[d]eve-se notar que em meus primeiros trabalhos eu pensava mais no cinema, porém agora penso mais na realidade de meu país e já não estou obcecado pela beleza formal do cinema” (CHAMBI apud KING, p. 282)<sup>38</sup>. Em *Jarawi* (1966), Chambi mescla ficção e documentário para falar da exploração rural.

Ao pensar na realidade do seu país, Chambi talvez não tenha percebido que, assim como o pintor, o escultor, o artista de um modo geral, o cineasta tem uma percepção particular, subjetiva da realidade; e, por mais que defenda ter realizado um trabalho realista, ele escolhe o *que* contar e *como* contar, adentrando no terreno do estético. Arte e vida estão, pois, irmanadas.

No final dos anos 60, apesar das ditaduras militares que atingiram os países latino-americanos, no Peru (assim como na Colômbia e Venezuela), os fundos estatais contribuíram para criar uma vigorosa cultura cinematográfica. Dentre as medidas adotadas nesse setor, King destaca o aumento de impostos sobre a importação de materiais e equipamentos, e exibição obrigatória dos filmes peruanos dentro do país (p. 283).

Vale ressaltar que, como não havia uma tradição na realização de filmes de ficção (películas argumentales), a área beneficiada imediatamente com essas medidas foi a de produção de curtas-metragens. De acordo com King (p. 283),

[m]ais de 700 curtas foram produzidos em uma década e projetados por todo país, e os produtores e produtoras recuperaram seu investimento com a renda da bilheteria. Consequentemente, os cineastas puderam gradualmente investir em equipamentos e começar a trabalhar em grupo.<sup>39</sup>

Outros “documentales”, muitos deles curtas-metragens, foram produzidos ao longo dos anos 70 e 80; a temática, em geral, tendia para a questão política. Dentre os realizadores, Federico García e Francisco Lombardi. Este último, além dos conhecidos *La boca del lobo* (1988) e *Pantaleón y las visitadoras* (1999) – cujo “cinema se caracteriza por ser muito soci-

<sup>38</sup> “Debería señalar que en mis primeros trabajos yo pensaba más en el cine, pero ahora pienso más en la realidad de mi país y ya no estoy obsesionado por la belleza formal del cine”.

<sup>39</sup> “Más de 700 cortos fueron producidos en una década y se proyectaron a lo largo y ancho del país, y los productores y productoras recuperaron su inversión con las ganancias obtenidas por la venta de boletas. En consecuencia, los cineastas pudieron gradualmente invertir en equipos y comenzar a trabajar en grupo.”

al, relacionado a acontecimentos políticos”, segundo o próprio Lombardi (LA LATINA)<sup>40</sup> –, dirigiu *Ella* (2009), um experimento dentro do que está acostumado a fazer, segundo o próprio diretor. Dizendo de outro modo, Lombardi realizou um filme de “ficção”.

A ainda falta de investimento no cinema peruano, de um modo geral, e o que parece ser uma certa resistência a alguns dos chamados filmes argumentáteis – como se apenas o documentário fosse capaz de capturar, como em uma fotografia, a imagem/essência do povo andino, por exemplo – parecem contribuir para que parte da crítica não se reconheça, ou melhor, (re)negue o que se passa na telona. É o caso do crítico de cinema Mario Castro Cobos:

[o]nde foi feito *Madeinusa* [primeiro longa de Claudia Llosa]? A partir de que mentalidade? Esse mundo pode ter sido recriado em um estúdio, inteiro, como nos musicais. Contraditoriamente, e teria sido mais convincente. O que aprendi do mundo andino? Dizem-me que a diretora fez uma ficção, que não é antropóloga nem documentarista. Ah, então não havia nada a aprender. Era uma simples decoração. E esse era o ponto de vista.<sup>41</sup>

Talvez pela tradição do cinema peruano de realizar documentários, a resistência ao filme de ficção se estenda inclusive a documentaristas importantes, como o chileno Patricio Guzmán que na série “Conversaciones con Patricio Guzmán” (2001), entrevistas concedidas ao crítico de cinema Jorge Ruffinelli, reafirma sua paixão pelo cinema documental e atribui qualidades a este que soam exclusivas do gênero.

Como todo mundo sabe, o documentário é uma fonte de criação artística. Mas, acima de tudo, representa a consciência crítica de uma sociedade. Representa a análise histórica, geográfica, ecológica, social, científica, artística, ensaística e política de uma sociedade. Um país que não tem cinema documental é como uma família sem álbum de fotografias.<sup>42</sup>

Não tenho nenhuma relação [com o cinema de ficção]. Na realidade, gosto do documentário e vivo para ele. [...] É preciso acostumar-se ao fato de que o documentário é complexo, lento de filmar, duro de financiar, são poucos os que o veem e os que fazem isso nunca se esquecem dele. É um gênero diferente, com um público mais restrito, a música de câmara ou a literatura de ensaio, que ocupa um espaço diferente entre os espectadores, um espaço

<sup>40</sup> Disponível em : <http://www.lalatina.com.br/wp/trailer-de-%E2%80%99Cella%E2%80%99D-de-lombardi-sempre-na-ativa/> Acesso em: 29 set. 2013

<sup>41</sup> ¿Dónde ha sido hecha *Madeinusa*? ¿Bajo qué mentalidad? Ese mundo pudo haber sido recreado en un estudio, entero, como en los musicales. Contradictoriamente, así hubiera sido más creíble. Qué aprendí del mundo andino. Me dicen que la directora ha hecho una ficción, que no es antropóloga ni documentarista. Ah, entonces no había nada que aprender. Era un puro decorado. Y ese era el punto de vista. Disponível em: <http://lacinefilianoespatriota.blogspot.com.br/2006/10/madeinusa-crtica-p1.html> Acesso em: 26 out. 2013.

<sup>42</sup> “Como todo el mundo sabe, el documental es una fuente de creación artística. Pero sobre todo representa la consciencia crítica de una sociedad. Representa el análisis histórico, geográfico, ecológico, social, científico, artístico, ensayístico y político de una sociedad. Un país que no tiene cine documental es como una familia sin álbum de fotografías.” “Conversaciones con Patricio Guzmán”. Disponível em: <http://www.patricioguzman.com/index.php?page=entrevista&aid=8> Acesso em: 29 set. 2013

muito influente, muito importante. O documentário é como um direito do cidadão.<sup>43</sup>

Não cabe aqui um embate entre ficção x documentário, mesmo porque esse não é o foco de nossa discussão, apenas uma observação sobre o fato de o filme de ficção também ser “fonte de criação artística”, “complexo”, “lento de filmar”, “duro de financiar” e “ser como um direito do cidadão”. Como afirmar que *Laranja mecânica* (1971, Stanley Kubrick), *Lavoura arcaica* (2001, Luiz Fernando Carvalho), *Manderlay* (2005, Lars Von trier), *(Cópia Fiel* (2010, Abbas Kiarostami), *Um conto chinês* (2011, Sebastián Borensztein), *Ferrugem e osso* (2012, Jacques Audiard) – só para citar alguns exemplos de filmes de ficção – não possuem a maioria das características (se não todas) descritas por Guzmán?

No que se refere à questão do financiamento, divulgação/venda do documentário, Guzmán entende que esse gênero é mais trabalhoso e que fazer um filme de ficção é mais cômodo. Não nos parece. De acordo com Bedoya, no Peru, a Lei do Cinema “reza” que o Ministério da Educação deve destinar US\$ 2 milhões anuais ao cinema; essa lei, entretanto, não é cumprida na íntegra desde 1994.<sup>44</sup> Além disso, há o fato de – e com os demais países da América Latina não é muito diferente – os filmes peruanos saírem rápido de cartaz para que as distribuidoras norte-americanas possam ocupar “suas” salas com os Blockbusters.

Bedoya também observa que o financiamento internacional tem sido mais difícil porque a Europa passou a investir nos países socialistas do leste europeu após a queda do muro de Berlim.

No caso dos filmes que constituem o *corpus* de nossa pesquisa, todos precisaram recorrer ao capital estrangeiro para sua realização. *Whisky* é uma co-produção Argentina/Alemanha/Espanha/Uruguai; *A teta*, uma produção Peru/Espanha; *O segredo*, uma produção Argentina/Espanha, mas que ainda pôde contar com o financiamento do Instituto de Crédito Oficial (ICO) do Ministério da Cultura argentino. Vale destacar que, apesar do investimento do país andino em *A teta assustada*, o Peru era o único país latino-americano que não

---

<sup>43</sup> “Ninguna relación. En realidad me gusta el documental y vivo para el documental. [...] Hay que acostumbrarse a que el cine documental es complejo, lento de rodar, duro de financiar, que lo ven pocos y sin embargo los pocos que lo ven nunca se olvidan de él. Es un género distinto, con un público más restringido, como la música de cámara o la literatura de ensayo, que ocupa un espacio diferente entre los espectadores, un espacio muy influyente, muy importante. El documental es como un derecho del ciudadano.” Disponível em: <http://www.patricioguzman.com/index.php?page=entrevista&aid=2>. Acesso em: 29 set. 2013

<sup>44</sup> Os dados são de 2007. Disponível em: <http://udep.edu.pe/comunicacion/rcom/pdf/2007/Ent154-159.pdf> Acesso em: 01 out. 2013.



havia comprado o filme – mesmo após este ter ganhado a Berlinale –, segundo Claudia Llosa.<sup>45</sup>

O fato é que *A teta assustada* destaca-se como um dos filmes peruanos mais importantes da última década e que, pelas discussões que têm proporcionado em sua terra natal, deve igualar-se histórica e esteticamente ao filme argentino *El hijo da novia* (Campanella) e ao uruguaio *Whisky* (Rebella e Stoll).

Diferentemente de seu colega andino no que se refere à resistência ao filme de ficção, a cinematografia uruguaia ainda apresenta problemas de financiamento/produção e de divulgação, além do fato de não haver uma produção estável ao longo de sua história. Acerca disso, em *Breve historia del cine uruguayo* (1957),<sup>46</sup> José Carlos Alvarez apresenta-nos um panorama do cinema uruguaio: a “pré-história”, o nascimento do longa-metragem (1919) e a produção inicial, uma combinação de Aventura e Filantropia, dentre outras questões. Explicamos.

No que diz respeito à aventura, entendemos não só a produção de *Puños y nobleza* (1919), de Edmundo Figari, mas o fato de um comerciante, com uma loja sólida em La Unión (conhecido bairro de Montevideú), “aventurar-se” como diretor, produtor dos Estudios Charúa; na segunda, Léon Ibáñez Saavedra faz algo que, dificilmente ocorreu em outros países, realiza um filme beneficente: *Pervanche* (1919). De acordo com Alvarez, os intérpretes eram as senhoras e cavalheiros da sociedade, e o filme tinha por objetivo “juntar fundos para obras filantrópicas”.

Quase dez anos mais tarde, mais um filme beneficente: *Del pingó al volante* (1928). Em 1929, *El pequeño heroe del arroyo* foi o filme mais significativo desse início “pré-histórico” do cinema uruguaio – segundo Alvarez, a técnica rudimentar estava mais próxima de 1904 que do (quase) início dos anos trinta –, entretanto, isso não o impediu de comover o público e de ter tido um bom êxito comercial, a ponto de ser reeditado na versão sonorizada. Em comum, esses filmes traziam a fotografia do italiano Emilio Peruzzi.<sup>47</sup>

Em 1936, o cinema uruguaio tornar-se-ia “parlante”; essa nova fase, entretanto, não garante sua “decolagem”. O cinema desse período vive sujeito à improvisação, à audácia e ao azar. Para Alvarez, à época, os realizadores “não sabem o que dizer nem como dizer”, e endu-rece: “[e]m geral, predomina a imitação do estrangeiro, e o pior exemplo nos vem da Argentina”.

---

<sup>45</sup> Disponível em: <http://elcomercio.pe/espectaculos/411123/noticia-claudia-llosa-responde-criticas-historia-teta-asustada-ficcion-tratada-como-tal> Acesso em: 01 out. 2013.

<sup>46</sup> Texto não paginado.

<sup>47</sup> Fotógrafo italiano.

Em *La historia no oficial del cine uruguayo* (1898-2002), Manuel Martínez Carril e Guillermo Zapiola (p. 7-8), de certa forma, explicam a crítica de Alvarez:

[n]unca houve produção estável no Uruguai pelas mesmas razões que nunca houve uma indústria cinematográfica, para além de rótulos e declarações de interesse. A impossibilidade de uma indústria é em parte consequência da pequena dimensão do país e de seus poucos habitantes<sup>48</sup> que, em algum momento, levou-se a questionar a possibilidade de o Estado uruguaio ter sido criado como uma invenção britânica, como um país tapão entre Brasil e Argentina. Porém, a carência dessa indústria não impediu a existência de um cinema nacional e que, apesar de tudo, ao longo do tempo, tenham sido finalizadas expressões criativas de diversos diretores.<sup>49</sup>

A situação do cinema uruguaio não é muito diferente da de seu colega andino (Peru), pois, se nesse a legislação não é cumprida como deveria, naquele sequer havia uma lei do cinema; havia, segundo Martínez e Zapiola (p. 8), “um Instituto sem recursos, cujos fundos são ínfimos ou quase inexistentes, além de não haver um equilíbrio de reciprocidade para possíveis co-produções”.<sup>50</sup> Em outras palavras, a parte que lhe cabia (ao Uruguai) nesse latifúndio (cinema) era infinitamente menor que a dos seus co-produtores, a exemplo da Argentina, do Brasil e, principalmente, da Espanha.

Nesse contexto, o segundo longa de Rebella e Stoll é uma ousadia. Vejamos: *Whisky* custou cerca de US\$ 400 mil; o dobro de *25 Watts*, seu filme de estreia, um passo gigante para um país cuja produção fílmica era em média de três longas-metragens por ano (REBELLA apud ARANTES, 2004)<sup>51</sup>. Ademais, não podemos nos esquecer de que *Whisky* é fruto de uma co-produção Argentina/Alemanha/Espanha.

A partir de 2008, com a Ley de cine y audiovisual, o Estado começou a saldar uma dívida histórica com o cinema uruguaio. Nesse sentido, uma medida acertada foi a criação do ICAU (Instituto de Cine y Audiovisual del Uruguay) cujo Fundo de Fomento tem proporcionado a realização de projetos como longas-metragens, documentários, curtas, animação, além de Festivais e Mostras (inter) nacionais.

<sup>48</sup> O Uruguai tem cerca de 3,5 milhões de habitantes. Disponível em: <http://countrysmeters.info/pt/Uruguay/>. Acesso em: 08 out. 2013.

<sup>49</sup> “Nunca hubo producción estable en el Uruguay y por las mismas razones tampoco hubo nunca una industria cinematográfica, más allá de rótulos o declaraciones de interés. La imposibilidad de una industria es en parte consecuencia del escaso tamaño del país y sus pocos habitantes que en algún momento indujeron a cuestionar la viabilidad del propio Estado uruguayo, generado como un invento británico como país tapón entre Brasil y Argentina. Pero la carencia de esa industria no ha impedido la existencia de un cine nacional, y que a pesar de todo a lo largo del tiempo se hayan concretado expresiones creativas de diversos autores.”

<sup>50</sup> “Un Instituto sin recursos, los fondos son ridículos o casi inexistentes, no existe un equilibrio de reciprocidad para posibles coproducciones.”

<sup>51</sup> Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0905200411.htm>. Acesso em: 11 out. 2013

A título de exemplo de projeto contemplado pela nova lei, citamos *Una Noche Sin Luna*<sup>52</sup>, de Germán Tejeira, agraciado com algo em torno de US\$ 120 mil. Parece pouco? Não, se comparado ao fato de que o filme de Tejeira contou ainda com a co-produção da Argentina, com o apoio da Ibermedia<sup>53</sup> e do Work in Progress<sup>54</sup>; além do mais, produções anteriores à lei não receberam sequer uma terça parte desse valor. Filmografia parca e falta de políticas públicas não impediram que o Uruguai mantivesse uma cinemateca sexagenária, “que graças ao seu gigantesco acervo consegue manter uma programação – espalhada por seis salas – que poucas cidades do mundo são capazes de oferecer” (MELLO, 2006), além de facilitar o acesso dos uruguaios a filmes/diretores importantes no cenário internacional e de estimular o debate crítico dos cinéfilos a partir de publicações como a Revista Cinemateca.

Mello acredita que essa imersão cinematográfica, ou seja, o acesso à filmografia do sueco Ingmar Bergman, do italiano Luchino Visconti, dos americanos John Ford e David Lynch, do húngaro Miklós Jancsó, dentre outros – embora Mello não cite os latinos, basta olhar para o Sumário da Cinemateca para encontrar nomes com Manoel Oliveira, Raúl Ruiz, além do iraniano Abbas Kiarostami – “autoriza os cinéfilos uruguaios a manter padrões bem elevados de exigência”.

Figuras 4 – Parte do Sumário da Revista Cinemateca, Nº 48, Nov/1994

Sumario 48	
Sic transit	3
En rodaje	3
Gloria mundi	6
Editorial	9
PERSONALIDADES	
Krzysztof Kieslowski	10
Bernardo Bertolucci	14
ACONTECIMIENTO	
Orson Welles	19
TEMAS	
Westerns de ahora	22
Eisenstein y las Valkirias	38
GENTE	
István Szabó	25
Ana Luiza Acevedo	27
CRONICA	
Venecia	29
Viña del Mar	33
COLUMNAS	
Objetivo	37
Los puntos sobre las íes	34
Show Business	24
Punto crítico	39
EL CINE QUE NO SE VE	
Abbas Kiarostami	35
LIBROS	
Ciudadano Welles	42
FILMS	
Bleu, Pequeño Buda, El telegrafista,	
El extraño caso del Dr. Petiot,	
Los amantes de Pont-Neuf, Adiós	
mi concubina, Europa	42
FILMOGRAFIAS	

Fonte: <http://www.cinemateca.org.uy/revistas.html>

Talvez não seja apressado afirmar que o cinema feito no Uruguai, principalmente dos últimos dez/quinze anos, é resultado da influência dessa cultura cinematográfica a que muitos

<sup>52</sup> Em fase de produção.

<sup>53</sup> O Ibermedia é um programa de incentivo à co-produção de filmes de ficção e documentários. A sua missão é trabalhar para a criação de um espaço audiovisual ibero-americano através de apoios financeiros e concursos abertos a todos os produtores de cinema independentes dos países-membros da América Latina, Espanha e Portugal. Disponível em: <http://www.programaibermedia.com/pt/el-programa/> Acesso em: 11 out. 2013.

<sup>54</sup> Work in Progress é uma iniciativa que busca contribuir para a finalização da produção de filmes de ficção e documentários uruguaios. A seleção coube aos cineastas Pablo Stoll e Federico Veiro. Disponível em: <http://www.audiovisual.com.uy/estrenos/una-noche-sin-luna-y-avant-ganadores-del-wip-2013/> Acesso em: 14 out. 2013.

jovens, cineastas ou não, tiveram (e têm) acesso. Nesse sentido, trabalhos como *Mal día para pescar* (2009), do estreante Alvaro Brechner – pelo menos no quesito filmes de ficção – arrancam críticas elogiosas como a de Eduardo Valente<sup>55</sup> que soam como reverberação daquela imersão de que nos falou Mello.

O filme consegue trafegar de um princípio que lembra o cinismo dos irmãos Coen para um final muito mais próximo do recente *O Lutador*. Mas, existe ainda uma dimensão estética de realização que não pode passar despercebida. Se em parte esta tem a ver com a criação de um universo puramente cinematográfico a partir de elementos como a foto em *scope* ou a direção de arte quase atemporal, o que principalmente chama a atenção é a maneira como Brechner busca simplesmente impor sua fábula sem maior peso para significados extra-diegéticos (VALENTE, 2009).

A nosso ver, essas constatações corroboram as respostas à indagação final em *Breve historia del cine uruguayo* sobre que futuro se reservava ao cinema nacional. Embora também tenha uma história marcada pela ditadura militar, esse cinema parece ter caminhado em direção às previsões de Alvarez:

[o] campo, seus homens e sua paisagem esperam uma cinematografia nativista. Nosso litoral e quem vive do mar são temáticas para conseguir [algo] mais que uma cinematografia turística. E nossas cidades, com suas características mais íntimas, ocultas ao olhar superficial estrangeiro, merecem a indagação cuidadosa que exclua o cômico e a propaganda. Há tradições, lendas, histórias e problemas do presente que esperam por nossos cineastas. Que esta breve história não seja senão um prólogo.<sup>56</sup>

Fiquemos com duas das observações de Alvarez que, a nosso ver, se complementam: a primeira é a indagação cuidadosa sobre a cidade, cujas características mais íntimas podem passar despercebidas ao “superficial olhar estrangeiro”; a segunda, histórias e problemas do presente que não têm precisado esperar muito pelos cineastas.

Nesse sentido, não só os filmes dos uruguaios Rebella e Stoll, mas a filmografia de outros países latino-americanos, têm navegado nessa (*nueva nueva ola*). Em outras palavras, o filme da peruana Claudia Llosa, do argentino Juan José Campanella e dos uruguaios Juan Pablo Rebella e Pablo Stoll são “configurações da experiência, dos atos estéticos que ensejam novas formas de manifestação da subjetividade política” (GILLONE, 2011, p. 4). Dito isto, passemos agora a uma apresentação mais detalhada dos filmes e de seus realizadores.

<sup>55</sup> Olhares. Textículos - edição especial mostra sp 2009. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/texticulosmostrasp09.htm> Acesso em: 14 out. 2013.

<sup>56</sup> El campo, sus hombres y su paisaje esperan una cinematografía nativista. Nuestras costas y quienes viven del mar son temáticas para conseguir más que una cinematografía turística. Y nuestras ciudades, con sus características más entrañables, ocultas a la superficial mirada extranjera, merecen la indagación cuidadosa que excluya el sainete y la propaganda. Hay tradiciones, leyendas, historias y problemas del presente. Esperan a nuestros cineastas. Que esta historia no sea sino un prólogo.

### 1.5 Três filmes latino-americanos e seus diretores: o que diz a crítica

Contar uma história, quer seja nas páginas de um livro, quer seja na tela de um cinema, requer do narrador a capacidade de fabular, de ficcionalizar o real. De acordo com Nancy Huston (2010, p. 26), “[p]ara nós, humanos, a ficção é tão real quanto o chão em que pisamos. Ela é esse próprio solo. O nosso suporte no mundo.”

Corroborando a fala de Huston, Campanella acredita que o cinema é uma maneira de nos comunicar, de dizer coisas, de contar histórias. De ordenar as ideias especialmente nos tempos tão confusos em que estamos. Ao longo de sua fala (RED DE BIBLIOTECAS, 2011), Campanella explica que, ao retornar à Argentina depois de quase uma década nos Estados Unidos, reencontrou um amigo de esquerda que havia se “convertido” em um sujeito corrupto, alguém que dava arrepios.

Para o diretor de *El mismo amor, la misma lluvia* (1999), esse filme busca entender qual teria sido a série de desilusões, no plano individual e no macropolítico da Argentina, que levou a sua gente ao nível de desengano daquele momento. Nesse sentido, qualquer semelhança entre Jorge Pelegrino (personagem de Ricardo Darín) e o “sujeito-convertido”, de que falou Campanella, não era mera coincidência.

Sobre a questão do real, Claudia Llosa afirma que um filme é a visão subjetiva de uma pessoa e que não pretende interpretar a realidade. Llosa afirma ainda que, ao se colocar uma câmera em frente a algo ou a alguém, qualquer tema será transformado ou manipulado. Sobre o seu segundo filme, *A teta assustada*, a cineasta afirma que apenas quis criar um espaço de reflexão sobre um assunto importante e sobre a memória de seu país.<sup>57</sup>

Reflexão sobre uma época, ou juventude de um país, também foi o que moveu Juan Pablo Rebella e Pablo Stoll. Ao comentar sobre seu filme de estreia, *25 Watts*, os amigos-cineastas afirmaram que não era um filme sobre jovens, mas, se fosse, seria sobre eles mesmos, que era um filme com muita autocrítica em que mostram muitos dos seus próprios medos. Quanto à sua forma de contar uma história, Rebella e Stoll (2004) brincaram que iriam se apropriar da leitura que o entrevistador de *Miradas de Cine*, Alejandro G. Calvo, fez sobre *Whisky* ser uma “escritura de en medio”, em outras palavras, à moda do cineasta Jim Jarmusch<sup>58</sup>, para (re)afirmar a sua forma de contar uma história:

[escritura de en medio] é narrar um filme através de seus momentos aparentemente mortos, eliminando a ação dramática gratuita, baseado sobretudo no cotidiano [...] É construir uma história a partir de elementos não explícitos na

<sup>57</sup> Disponível em: <http://ideasdebabel.wordpress.com/2013/02/08/entrevista-a-claudia-llosa-no-pretendo-interpretar-la-realidad-por-ricardo-pineda/>. Acesso em: 10 dez. 2013.

<sup>58</sup> Cineasta americano diretor de *Flores partidas* (2005) e *Sobre café e cigarros* (2003), dentre outros filmes.

mesma. Por exemplo, o importante do roubo de um banco não seria o assalto. Não é falar do que acontece com os personagens, mas falar do que não lhes acontece.<sup>59</sup>

“Interesso-me pelo ser humano, seus medos, suas dificuldades, a busca do sentido da vida”; a frase de Claudia Llosa<sup>60</sup> revela muito do “chão” que a cineasta pisa, bem como daquele em que pisam (ou pisaram)<sup>61</sup> seus colegas de profissão Juan José Campanella, Juan Pablo Rebella e Pablo Stoll.

#### 1.5.1 *A teta assustada*, de Claudia Llosa

Com dois filmes no currículo – e um terceiro a caminho (*Cry/Fly*, em fase de produção) – que, além de lhe renderem prêmios em festivais importantes, deram-lhe (e ao Peru também) visibilidade internacional, Claudia Llosa (1976-) é um dos principais nomes do cinema contemporâneo no Peru. A *ópera prima* (primeiro filme) de Llosa é *Madeinusa* (2006), cuja recepção tem alternado entre o reconhecimento da crítica, através de prêmios importantes, o rechaço e a defesa.

No primeiro caso, tem-se o reconhecimento (inter)nacional com o prêmio de melhor Roteiro em 2003 e 2006, no Festival de cinema de Havana (Cuba) e no 16º Cine Ceará – Festival Ibero-Americano de Cinema (Brasil), respectivamente; de melhor Filme latino-americano no Festival Internacional de Cine de Mar del Plata (Argentina) e no Festival de Cine Español de Málaga (Espanha), ambos em 2005, e melhor Filme e Menção especial no Festival Internacional de Cinema de Cartagena (Colômbia), em 2007; além dos prêmios FIPRESCI<sup>62</sup> (2006), no Festival Internacional de Cinema de Roterdã (Holanda) e CONACINE<sup>63</sup> (2006), no Festival de Lima (Peru).

No que se refere à recepção negativa, o professor de Direito e ativista de Direitos Humanos Wilfredo Ardito Veja justifica o rechaço alegando que Claudia Llosa estaria denegrindo a imagem do povo andino com uma narrativa em que incesto e adultério são permitidos durante o “Tiempo Santo”, época em que se passa a narrativa, no vilarejo fictício de Manayaycuna: “o povoado em que ninguém pode entrar”, numa tradução livre em quéchua.

<sup>59</sup>Disponível em: <http://www.miradas.net/0204/articulos/conversaciones/rebella&stoll.html> Acesso em: 10 dez. 2013.

<sup>60</sup> Disponível em: <http://www.larepublica.pe/07-10-2012/claudia-llosa-hacer-cine-sigue-siendo-epico>. Acesso em: 10 dez. 2013.

<sup>61</sup> Juan Pablo Rebella morreu em 2006, dois anos após o lançamento de *Whisky*.

<sup>62</sup> Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica

<sup>63</sup> Consejo Nacional de Cinematografía

A fim de ratificar seu argumento, Veja (2006) apela para um clássico da Sétima Arte: *O nascimento de uma nação* (1915), de David Griffith, cuja narrativa, através dos personagens, mostra o nascimento da Ku Klux Klan como a única forma de os heróis brancos protegerem suas mulheres de serem estupradas por negros. Veja afirma ainda que o filme de Griffith teria prejudicado a imagem dos negros nos Estados Unidos que passaram a ser vistos, inclusive, como incapazes para assumir cargos públicos e que eram bem menos malvados que os camponeses andinos apresentados por Claudia Llosa.

De opinião diversa, Diego Chang Prado (SERVINDI, 2006) chama nossa atenção para o fato de o filme ser uma ficção; portanto, tudo que acontece nele, a exemplo do álcool, sexo, incesto, inveja, sonhos, dentre outros, deveria ser entendido como FICÇÃO (grifo do autor); e, embora muitas coisas coincidam com a realidade, não devem ser entendidas como algo que realmente aconteceu. Prado conclui seu comentário de forma irônica sugerindo que, em todo caso, os produtores deveriam ter feito a seguinte advertência no início do filme: “Cualquier parecido con la realidad es pura coincidencia” (SERVINDI)<sup>64</sup>

Há, ainda, quem queira justificar a não-autoridade de Llosa, para falar sobre o tema, alegando que a cineasta há muito vivia na Espanha (BEDOYA, 2007, p. 157) e que, portanto, não conheceria a realidade do povo andino. Contestando essa assertiva, Ricardo Bedoya observa que

[t]odos os filmes de reivindicação indígena são feitos a partir do ponto de vista estrangeiro da ideologia marxista ou socialista e querem mostrar a imagem do índio humilhado, explorado, uma visão que se considera favorável. Claudia Llosa é de Lima, estudou na Universidade de Lima, fui seu professor, e fez o Mestrado em Barcelona onde viveu três ou quatro anos. É uma visão de uma limeña que inventa uma ficção e que, evidentemente, altera a visão dos Andes: todo o cenário reflete uma fusão de misturas culturais muito claras. (BEDOYA, p. 158)<sup>65</sup>

Essa fusão de que fala Bedoya seria aprofundada no segundo filme de Llosa, *A teta assustada*, que narra a história de Fausta,

uma garota que sofre da doença conhecida como “Teta Assustada”. Que é transmitida pelo leite materno das mulheres que foram violadas ou maltratadas durante os atos de terrorismo no Peru. Mesmo vivendo em tempos mo-

<sup>64</sup> SERVINDI – Serviço informativo com notícias, informes especiais, entrevistas e produções audiovisuais relacionados à questão indígena e ecológica nacional e mundial. Disponível em: <http://servindi.org/actualidad/1134> Acesso em: 16 dez. 2013.

<sup>65</sup> “Todas las películas de reivindicación indígena se hacen desde el punto de vista extranjero de la ideología marxista o socialista, y quieren mostrar la imagen del indio humillado, explotado, la cual se considera favorable. Claudia Llosa es de Lima, estudió en la Universidad de Lima, yo fui su profesor, y luego hizo una maestría en Barcelona donde ha vivido 3 ó 4 años. Es la visión de una limeña que inventa una ficción y que, evidentemente, altera la visión de los Andes: toda la escenografía está reflejada a partir de una fusión de mestizajes culturales muy claros.”

dermos, Fausta vive para recordar seu sofrimento, ocultando um segredo em seu interior, para que ninguém abuse dela também. Agora, a súbita morte de sua mãe a obrigará a encarar o mundo exterior e procurar um emprego para conseguir dinheiro para enterrá-la. Fausta assim inicia uma jornada em que enfrentará todos os seus medos, rumo à liberdade.

*A teta assustada* é a história de uma indígena, que é violentada à época do conflito armado no Peru, tendo sido inspirada em eventos e registros históricos de mulheres indígenas vítimas das muitas atrocidades cometidas tanto pelo Exército peruano quanto pelos integrantes do movimento terrorista peruano Sendero Luminoso.

O filme de Llosa é adaptado do testemunho de Salomé Baldeón, moradora do Distrito de Accomarca (Peru) e uma das muitas vítimas de violência sexual das comunidades campesinas ayacuchanas, da segunda metade da década de oitenta do séc. XX. Por se tratar de um testemunho (e não de um texto literário), não faremos aqui uma sinopse; antes, propomo-nos a transcrevê-lo, a fim de que o leitor se familiarize com ele e compreenda como a sua recriação/adaptação problematiza a forma de a cineasta dizer algo.

Minha filha nasceu no dia seguinte à matança de Lloqlepampa. Estava escondida em uma cabana, onde havia colocado o meu marido, pois, se os militares o vissem, o matariam. Tive que sobreviver sozinha. Nesse período que nos escondemos, não tinha sequer leite para dar ao meu bebê. Como poderia se eu mesma não comia? Um dia, me disseram: “Se deixares tua filha na montanha, ela pode viver ou pode morrer.” Lembrando-me disso, deixei-a numa colina para que morresse. Como ia viver assim? Eu havia lhe transmitido todo meu sofrimento com meu sangue, com o meu peito. Via-a de longe, mas como chorava muito tive que voltar e recolhê-la, porque se os soldados escutassem, eles voltariam para me matar. É por isso que digo que minha filha é traumatizada por tudo que lhe transmiti com meu leite, com meu sangue, com meus pensamentos. Agora ela não pode estudar. Já tem 17 anos e está na quinta série. Não pode ser aprovada, todos os anos repete. Diz que a cabeça dói, que queima, que será, susto. Desde bebê que era assim. Levei-a a um curandeiro, e eles mudaram sorte. Uma época está bem, mas depois fica do mesmo jeito. Levei-a a um posto de saúde e me deram uns comprimidos [dicloxicilina] para que tome diariamente. O que será? Ela já não quer tomar o remédio. (THEIDON, 2004, p. 76-77)<sup>66</sup>

<sup>66</sup> Mi hija nació al día siguiente de la matanza de Lloqlepampa. Estaba escondida en una choza. Le tuve que botar a mi esposo porque se venían los militares le hubieran matado. Solita me atendí. Ese tiempo escondiéndonos, ni siquiera tenía leche para darle a mi bebé. ¿De dónde le iba a dar si no comia? Un día me habían dicho: “Si le dejas a tu hija en el cerro, le puede *pachar* u se puede morir”. Recordando eso le dejé en un cerro para que se muera. ¿Cómo ya iba a vivir así? Yo le había pasado todo mi sufrimiento con mi sangre, con mi teta. La veía de lejos, pero como lloraba mucho tenía que regresar a recogerla porque si los soldados escuchaban, hubieran venido a matarme. Es por eso que digo que mi hija está ahora traumatizada por todo que le he pasado con mi leche, con mi sangre, con mis pensamientos. Ahora ella no puede estudiar. Ya tiene 17 años y está en quinto grado. No puede pasar, todos los años repite. Dice que le duele la cabeza, le quema, qué será, susto. Desde bebé era así. Le he hecho ver con un curandero, y ellos le han cambiado la suerte. Un tiempo está bien y después sigue igual. Le he llevado a la posta y me han dado una pastilla [dicloxicilina] para que tome diario. ¿Qué será? Ya no quiere tomar.



Ainda que tenha havido críticas à produção “estrangeira” de uma peruana e que o retorno financeiro tenha sido aquém do desejado no mercado audiovisual, o reconhecimento da recriação estética do testemunho de Salomé Baldeón rendeu a *A teta assustada* não só o Urso de Ouro no Festival de Berlim, uma indicação ao Oscar de melhor filme estrangeiro e os três Kikitos (melhor Filme, melhor Atriz e melhor Diretora), no Festival de Gramado (Brasil), todos em 2009 – só para citarmos alguns exemplos –, mas também críticas que buscaram dar conta ora da compreensão antropológica, ora das questões estéticas do filme.

No quesito cifras, e mesmo após ter ganho o prêmio máximo do 59º Berlinale, o filme de Claudia Llosa exibiu, a nosso ver, ainda um saldo negativo. De acordo com Gestión (El Diario de Economía y Negocios de Perú), o investimento no ganhador do Urso de Ouro Berlim (2009) foi de cerca de US\$ 1,2 milhões enquanto a arrecadação nas bilheteiras nacionais foi de, aproximadamente, US\$ 700.000. Os economistas acreditavam que a arrecadação poderia chegar a US\$ 3 milhões se se somasse àquele montante não só a bilheteria da Espanha (co-produtora do filme), mas também a indicação ao Oscar de melhor filme estrangeiro e as vendas futuras em canais a cabo e DVDs.<sup>67</sup> Os dados são de 2010.

O prêmio da Academy Awards não veio, mas *A teta assustada* chamou a atenção de espectadores/cinéfilos para a produção fílmica do país andino, neste início de século, quando as produções pareciam limitadas, em sua maioria, ao país de Cortázar; além de conquistar algumas poucas salas de exibição nas principais cidades brasileiras e de ter o reconhecimento de parte da crítica especializada. Para Heitor Augusto<sup>68</sup>, o filme de Claudia Llosa

tem um pouco do ritual impresso por Matheus Nachtergaele [*A Festa da Menina Morta*] e um outro tanto do bizarro e alegórico dos filmes da argentina Lucrecia Martel (*La Mujer Sin Cabeza*). Ainda acrescentaria a presença do tom documental de Fernando Solanas (*Memória do Saqueio*). [...] É um pequeno filme grande. Um entrelaçar de cenas que parecem triviais, porém carregam muitos sentimentos.

Há, também, quem veja em *A teta assustada* um quê de Fellini; talvez, porque Llosa se utilize do surreal para pensar a realidade peruana, melhor dizendo, para pensar a violência de que foram vítimas as mulheres de Ayacucho. Para o crítico de cinema Luciano Ramos:

[u]m piano que cai sozinho de uma janela, a tal batata que começa a brotar ali tão separada da luz do sol, e os costumes dos habitantes da periferia de Lima, mais coloridos e fellinianos do que seria plausível. Isso além de longos planos exageradamente abertos e imagens visualmente sugestivas fazem do filme, um espetáculo sem dúvida surpreendente.

<sup>67</sup> <http://gestion.pe/noticia/409595/teta-asustada-recaudaria-mas-us-3-millones-ingresos>

<sup>68</sup> <http://www.cineclick.com.br/falando-em-filmes/criticas/a-teta-assustada>. Acesso em: 23 set. 2013.

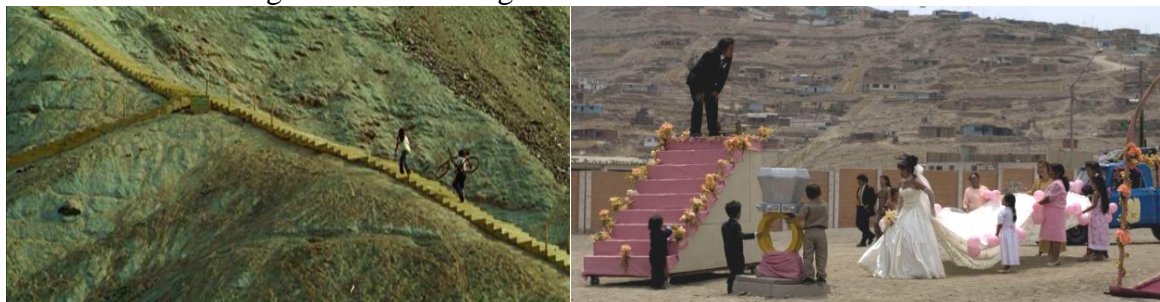
Mas, no país em que a maioria da população é mestiça e em que o quíchua (quechua) figura como língua oficial ao lado do espanhol, houve quem não visse *A teta assustada* como um espetáculo surpreendente:

[o]s racistas – que não são todos os brancos peruanos felizmente – arrogam-se a ideia de que têm autoridade de retratar-nos, aos peruanos de origem nativa, como gente peculiar, extravagante, produto das montanhas vivendo em aldeias subdesenvolvidas nos arredores de Lima. Olham-nos como amuletos de observação curiosa e de exploração comercial (Carlos Quiroz, 2009, jornalista peruano).<sup>69</sup>

Em resposta a comentários/acusações de que *A teta assustada* denegria a imagem da cultura andina, Llosa afirma:

[a]cho que o filme retrata um povo emergente que é capaz de subir intermináveis escadas [uma referência à escadaria que Fausta sobe/desce todos os dias para trabalhar na casa da pianista] e transformá-las em algo que se converta em seu sonho. Descer as escadas para celebrar o casamento, sem perda de lugar algum” – e sentencia – Quando tu colocas uma câmera diante de algo, essa realidade se transforma, se converte em algo novo. Não se pretende retratar a realidade, é uma ficção.<sup>70</sup>

Figuras 5 e 6 – Fotogramas do filme *A teta assustada*.



Para a antropóloga Gisela Cánepa-Koch (2010), por trás dos argumentos que reclamam a falta de realismo social ou documental na representação cinematográfica do mundo andino – acreditamos que a crítica se estenda a *Madeinusa* –, encontra-se, na

<sup>69</sup> “Los racistas – que no son todos los blancos peruanos felizmente – asumen el concepto que ellos tienen la autoridad de retratarnos a los peruanos de origen nativo como gente curiosa, exótica, productos de las montañas, viviendo en risibles [sic] pueblitos subdesarrollados en las afueras de Lima. Nos miran a los andinos como amuletos de observación curiosa, y de explotación mercantil.” Disponível em: <http://leozeladabrauliograjeda.blogspot.com.br/2009/02/seccion-polemica-la-teta-asustada-y.html>. Acesso em: 04 out. 2013

<sup>70</sup> “Yo pienso que la película retrata a un pueblo emergente que es capaz de subir escaleras interminables y convertirlas en algo que se convierta en un sueño. Bajar las escaleras para celebrar la boda, sin bajar de ningún lado. [...] Una vez que tú pones una cámara delante de algo, esa realidad se transforma, se convierte en algo nuevo. No se pretende retratar la realidad, es una ficción.” Disponível em: <http://elcomercio.pe/espectaculos/411123/noticia-claudia-llosa-responde-criticas-historia-teta-asustada-ficcion-tratada-como-tal> Acesso em: 05 out. 2013.

realidade, um profundo e arraigado viés colonialista, fundado numa longa tradição visual (fotográfica e cinematográfica).

Cánepa-Koch observa ainda que é essa tradição que tem disciplinado nossa visão do mundo e do homem andino como objeto de valor documental e etnográfico. Nesse sentido, não há espaço para algo que não seja a representação científica; daí, o rechaço às “mentiras” contadas no filme de Claudia Llosa.

Fazendo uma analogia com o que Vargas Llosa (2004, p.16) diz a respeito da verdade de *Guerra e Paz*, de Leon Tolstói, assim como no romance, acreditamos que a verdade do texto fílmico depende de “sua própria capacidade de persuasão, da força comunicativa da sua fantasia, da habilidade da sua magia”.

As “mentiras” de *A teta assustada* levam-nos à verdade dos fatos, à compreensão da América Latina, da condição do indígena que, desde o processo de colonização espanhola, “tem sido despojado de suas riquezas, de seus amores, de seus costumes e até de seus deuses, e que permanece no tempo – de maneira silenciosa – entre a humilhação e a violência dos exploradores”, como afirma o crítico de cinema William Venegas (2010).

A esse contexto de exploração, de violência (con)sentida de forma silenciosa que o filme discute, acrescentemos outras questões:

[o homem e a mulher andinos] tratados e vistos como sujeitos de ficção constituem em si mesmo um desafio e uma oportunidade para o cinema peruano contemporâneo. Isto poderia marcar uma diferença no que diz respeito à tradição visual a que tenho me referido, contribuindo para a descolonização do mundo andino através de uma economia visual que o “des-documentalize” (CÁNEPA-KOCH, grifo da autora) .

Nesse sentido, a “des-documentalização” do mundo andino pode ser pensada a partir dos recursos narrativos presentes no filme, a exemplo do canto (no sentido geral), que une Fausta (protagonista) à sua mãe, bem como do “Canto de La Sirena”; aqui, temos a história dentro da história – num processo de *mise-en-abyme*, que funcionará como objeto de mudança entre a protagonista, representante do povo andino (violado, explorado) e a musicista, sua patroa, representante do colonizador (violador, explorador).

A fim de discutirmos melhor essas questões, propomos, nesse trabalho, um olhar não-documental (no sentido de não referencial) do filme de Claudia Llosa; na verdade, propomos a mirá-lo a partir do que ele suscita de poético.

### 1.5.2 *Whisky*, de Juan Pablo Rebella e Pablo Stoll

Diz a sabedoria popular que tamanho não é documento. A máxima se aplica perfeitamente à pequena (no que se refere à quantidade) filmografia dos amigos e cineastas Juan Pablo Rebella (1974-2006) e Pablo Stoll (1974-). Em menos de meia década, Rebella e Stoll dirigiram duas películas que continuam sendo sucesso de crítica, independentemente de o acesso a essa produção ocorrer com um atraso de seis (!) anos.

*Whisky*, um filme uruguaio de 2004, que (só) estreou esta semana em Portugal, é uma jóia cinematográfica que joga com pequenos pormenores, como por exemplo esse sorriso de papel, que nos presenteia, em tom alegórico, com uma fantástica história humana da vida quotidiana e das suas repetidas particularidades (NORAS, 2010).

*Whisky* é o segundo (e último) filme de Rebella e Stoll; o primeiro havia sido *25 Watts* (2001), cuja distribuição no Brasil, se que é que ela existiu, está muito aquém da “performance” do recém-eleito melhor filme latino-americano dos últimos vinte anos, conforme discutimos em 1.5, “Sobre nossa iniciação no cinema latino-americano”, ou de como fomos apresentados a ele. Esse quadro nos faz pensar que, dificilmente, a *ópera prima* de Rebella e Stoll venha a estrear em terras portuguesas.

Embora *25 Watts* não tenha tido a mesma visibilidade que seu “irmão mais novo”, a crítica não poderia ter sido mais receptiva. Acerca dessa questão, ou seja, sobre o filme de estreia de Rebella e Stoll, o crítico argentino Rodrigo Seijas observa que pouco se sabia acerca da produção cinematográfica uruguaia, pois esta quase nunca chega à Argentina. Essa constatação, entretanto, não impede que a crítica reconheça em *25 Watts* a influência de diretores importantes como Jim Jarmusch, Raúl Perrone, e de expoentes da Nouvelle Vague francesa como Francois Truffaut e Eric Rohmer, e acredite que o filme faça parte da *Nueva Ola* uruguaia.

A referência a um dos cineastas mais prolíficos do cinema independente argentino é pertinente, pois, assim como Rebella e Stoll, Raúl Perrone é um cronista do cotidiano que opõe à construção “do ser nacional” a construção de um “sujeito do bairro”, destituído da épica e da figura do herói, recuperando a dimensão do cotidiano e da experiência, conforme afirmam Oliva e Gaetano em “Raúl Perrone: una enunciación artesanal”.<sup>71</sup> Essas características parecem fazer-se presentes, de certa forma, em *Hiroshima: um musical silencioso* (2009) e *3, ¿cómo recuperar a tu propia familia?* (2012), as mais recentes produções de Pablo Stoll em carreira solo.

<sup>71</sup> Disponível em: <http://betatest.ubp.edu.ar/> Acesso em: 18 dez. 2013.

Na falta de acesso a essas produções<sup>72</sup>, fiquemos, então, com a crítica de quem assistiu a *Hiroshima...*

Juan [protagonista do filme] está sempre sozinho, mesmo que acompanhado. Está quase sempre em silêncio, e qualquer que seja a situação ele parece permanentemente indiferente. O que a câmera transmite é a *juventude entediada*. O tédio não é a única marca demonstrada, a incapacidade de se comunicar com o mundo também pode ser vista. No filme existe um *silêncio desolador*, as poucas falas aparecem como as velhas vinhetas do cinema mudo, mas os personagens podem ser vistos falando, o que causa no espectador a sensação de que ele mesmo é um surdo, que não pode dialogar com as situações. As músicas do velho *walkman* de Juan são escutadas também por quem assiste e o único refúgio do jovem protagonista – a música – também é vivenciado pelo público, talvez essa seja também a única forma de expressão conhecida por ele, já que somente cantando sua voz pode ser escutada (ANDRADE, V., 2012, grifos nossos).

Juventude entediada e silêncio desolador são imagens recorrentes na produção fílmica de Stoll, vêm desde sua parceria com Rebella: estão em *25 Watts* e *Whisky*, respectivamente. Isso nos faz pensar se o cineasta não estaria fazendo o “mesmo” filme (NAGIB, 2002, p. 243), já que, em uma década, suas preocupações parecerem ser as mesmas e refletirem aspectos da contemporaneidade.

Em 3, *¿cómo recuperar a tu propia familia?*, Pablo Stoll faz um filme menos pessoal. Não porque em *Hiroshima...* seu próprio irmão [Juan Stoll] tenha protagonizado a película, mas porque, dentre todos os filmes que poderia ter feito, esse representa um momento de sua vida. Em entrevista à BRAVO! (2011), Stoll afirma que

em *Hiroshima* estão expostas coisas que havia pensado com Juan [Rebella], como o propósito de fazer um filme sobre um personagem extraviado. Também estão todas as minhas influências: as histórias em quadrinhos, o rock, o cinema. E Juan, claro, como influência permanente nos últimos dez anos da minha vida.

Em 3, *¿cómo recuperar a tu propia familia?*, Stoll revisita a parceria com Rebella, mantém a “ideia do triângulo, não necessariamente amoroso, como núcleo básico. Três amigos em *25 Watts*, três solitários em *Whisky*, três também é número de membros de uma família”, de acordo com Horacio Bernardes (2012). Mas o crítico chama a atenção para o fato de que a maior diferença no mais recente trabalho de Stoll reside na capacidade de transformação dos personagens, inclusive de eles serem felizes. Bernardes destaca também que Stoll “volta a

<sup>72</sup> Essa falta não é “privilégio” nosso, pois, de acordo com Campanella, no que se refere ao cinema, há uma ausência de comunicação entre os países da América Latina a ponto de, entre 2006 e 2011, o último filme peruano que havia chegado à Argentina foi *Pantaleón y las visitadoras* (1999, de Francisco Lombardi); do México, *Amores perros* (2000, de Alejandro González Iñárritu); do Chile não havia registro, e do Uruguai alguma “cosita”, não pelo tamanho da obra, mas pela quantidade de filmes, explica o diretor de *O segredo de seus olhos* em entrevista à Red de Bibliotecas Meddelín (2011).

demonstrar poder de síntese, de eloquência visual e rigor para definir os personagens não através do que é dito sobre eles, mas pelo que eles fazem.”

Essas considerações levam-nos de volta a um dos filmes objeto de nosso estudo: *Whisky*, cujo currículo ostentava o Regard Original Award e o Prêmio FIPRESCI<sup>73</sup> da Mostra Um Certo Olhar, no Festival de Cannes de 2004, além de três Kikitos de Ouro no Festival de Gramado; ignorávamos, entretanto, essas qualificações. Importava-nos, ou melhor, inquietava-nos o fato de já ter assistido ao mesmo filme tantas vezes e, ainda assim, torcer para um desfecho mais alentador.

*Whisky* é um desses filmes raros em que a crítica é unânime. Em *Una lección de cine* (2005), Jorge Morales observa que “em ocasiões contadas, um filme pode demonstrar total coerência entre propósito, argumento e estética”. Morales credita tal feito ao talento dos cineastas e sentencia que o cinema chileno não chega a esse patamar porque simplesmente lhe falta um Rebella e um Stoll.

*Whisky* é o registro da vida de Jacobo e Marta. Aquele é dono de uma velha fábrica de meias na capital uruguaia; Marta é seu braço direito há muitos anos, mas a relação deles é estritamente profissional. A rotina de Jacobo é ameaçada com a chegada de Hérman, que veio ao país para a cerimônia do Matzeivá – conforme reza a tradição judaica, cerimônia da pedra tumular colocada um ano (ou um mês) após a morte da mãe deles. Marta e Jacobo são personagens solitários, e a chegada de Hérman é a mola propulsora para despertar a antiga rivalidade entre os irmãos e para que os silêncios do filme comecem a falar.

Para Izmirlian (2013), entre esses três personagens, infiltra-se um quarto personagem, um ambiente decadente que podemos identificar em vários momentos do filme: no bar da esquina, onde Jacobo toma o café da manhã todos os dias; na fábrica de máquinas velhas; na persiana quebrada; no apartamento em que Jacobo ainda mantém os vestígios da enfermidade materna e, especialmente, no hotel e no balneário com suas ruas desertas e lojas fechadas.

Adicionemos a isso o enquadramento imóvel da câmera, a utilização de personagens amargurados interpretados por ótimos atores sexagenários que ajudam a compor a imagem de um país que envelhece, que não tem vigor, que não acompanha “o progresso” do país vizinho (Brasil). Se no filme de estreia de Rebella e Stoll a impotência da juventude e a falta de vigor denunciam a ausência de crença da/na juventude retratada, em *Whisky* identificamos “os efeitos demolidores de uma rotina elevada à máxima potência”, conforme observa Pablo Sánchez Martínez em “WHISKY: Crónica de una soledad anunciada” (2012).

---

<sup>73</sup> Federação Internacional de Críticos de Cinema

Mas, não apenas a rotina é demolidora. O silêncio também tem os seus efeitos e é eloquentemente demolidor, muito mais do que o são as palavras e ações dos personagens. Em *Whisky*, há solidão e silêncios. Isso mesmo, silêncios: do cotidiano, do ressentimento, do afeto, da inércia... Entretanto, no filme de Rebella e Stoll, *el silencio habla*. Além disso, o crítico de cinema Marcelo Janot vê o filme como “um tratado sobre a solidão, a decadência e a falta de comunicação entre gente comum”<sup>74</sup>.

Essas considerações revelam muito da influência cinematográfica de Rebella e Stoll, ratificada por este último alguns parágrafos acima, mas que também é fruto de uma cultura cinematográfica. A “educação audiovisual” dos cineastas não é apenas citada em entrevistas, ela aparece também nos créditos do filme e na escolha estética ao contar essa narrativa. Como influência declarada, destacamos a do cineasta finlandês Aki Kaurismäki e seus filmes *Tulitikkutehtaan tyttö* (*A garota da fábrica de caixa de fósforos*, 1990) e *Le Havre* (*O Porto*, 2011).

Da mesma maneira, como negar as semelhanças entre a protagonista de *A garota da fábrica de caixa de fósforos* (1990) e a protagonista de *Whisky* (2003)? Ambas são supervisoras em uma fábrica, têm uma vida monótona, solitária, e parecem ter encontrado a chance de serem felizes quando conhecem Aarne/Hérman. Iris engravida de Aarne; Marta “recebe” a proposta para encenar um casamento com Jacobo e parece ver na encenação a possibilidade de uma nova vida. Mas o sonho não se concretiza, e ambas veem-no se desfazer: Iris recebe uma carta do namorado com um cheque para fazer o aborto; Marta recebe de Jacobo o pagamento pela encenação do matrimônio.

Ademais, os ingredientes do filme de Kaurismäki estão todos lá em *Whisky*: personagens mudos, silenciosos, sós; rotina das máquinas de uma fábrica de meias, a desumanização dos trabalhadores e o desejo de afeto.

Figuras 7 e 8 – Iris e Marta assistem, com um olhar ausente, à máquina trabalhar.



<sup>74</sup> Disponível em: <http://criticos.com.br/?p=747&cat=1> Acesso em: 19 out. 2013.



Figuras 9 e 10 – Iris e Marta etiquetam o produto: as caixas de fósforos/os pares de meia.



Figuras 11 e 12 – Iris e Marta esboçam leves sorrisos. Motivo? A leitura de um romance e o som de uma música romântica.



Fonte: DVDs *A garota da fábrica...* e *Whisky*, respectivamente.

Mas o filme de Rebella e Stoll não é apenas uma homenagem ao mestre, é principalmente, a nosso ver, o modo de esses cineastas narrarem a busca por uma segunda chance, a transformação pelo afeto, a necessidade de olhar o outro, a assunção do “qualquer um” – para lembrar o que nos diz Gonçalves e Rànciere, respectivamente –, sem dúvida, são filmes que revelam um comprometimento estético-político.

Cabe ressaltar que a solidão e o silêncio são duas categorias-chave para abordagem de um cinema político, contemporâneo, sem resvalar para o político-panfletário. Falamos de uma nova subjetividade política.

### 1.5.3 *O segredo de seus olhos*, de Juan José Campanella

*O humor torna o inimigo derrotável.* A frase é do cineasta Juan José Campanella (1959-) e está presente na forma desse argentino contar suas histórias<sup>75</sup>. São elas: *O mesmo amor, a mesma chuva* (*El mismo amor, la misma lluvia*, 1999), *O filho da noiva* (*El hijo de la novia*, 2001), *Clube da Lua* (*Luna de Avellaneda*, 2004) e *El secreto de sus ojos* (*O segredo de seus olhos*, 2009).

<sup>75</sup> Não incluiremos nessa lista a animação *Metegol* (2013), em português, *Um time show de bola*, uma vez que essa proposta de Campanella difere de suas produções anteriores. Em outras palavras, a crise na Argentina, quer seja econômica, quer seja política, não serve como pano de fundo da narrativa fílmica.



A trajetória de Campanella tem início aos dezenove anos quando foi para os Estados Unidos estudar cinema; lá começou a trabalhar com montagem e, ainda jovem, atuou na direção de televisão e publicidade. Mas o diretor de *O segredo de seus olhos* deixa claro que a televisão norte-americana nada tem a ver com o cinema e que, depois de muitos anos, cansado daquele ambiente, retornou à sua terra natal. A volta, segundo o cineasta, foi produtiva, pois trabalhou com o que mais amava: o cinema. É nesse período que nasce *O mesmo amor, a mesma chuva*.

Na verdade, nasce do reencontro com o seu passado; dizendo de outro modo, a ideia do filme surge após Campanella reencontrar um amigo de juventude, cujos ideais socialistas haviam mudado radicalmente. O filme conta a história de um sujeito comum, Jorge Pellegrini, jornalista/escritor que se propõe a escrever um conto, segundo ele próprio, um épico, que “não só traz a público o fazer textual, bem como uma reflexão crítica acerca do momento político em que vive o seu país” (SILVA, E., 2012, p. 267).

A aproximação entre essa narrativa e *O segredo de seus olhos* se dá, pelo menos, em dois momentos: a) Benjamín Espósito, também personagem de Ricardo Darín, escritor/aposentado escreve um romance que tem como pano de fundo os anos de chumbo da Argentina e, como primeiro plano, uma reflexão crítica sobre o processo de criação literária; b) Laura/Irene, personagens de Soledad Villamil, leitoras de ambas as narrativas, critica a visão melodramática do personagem-escritor, Pellegrini/Espósito.

Para Laura, o que Pellegrini escreve para a Revista *Cosas* “es cursi” (brega), ñoño (sem espinhos), “fluffy” (fofo); resumindo: “não tem profundidade” (SILVA, E., p. 266). Para Irene, o que Espósito escreve é um romance, embora não seja verossímil; entretanto, sua crítica não está direcionada à discussão ficção x “realidade”, mas, sim, à qualidade estética do texto. A descrição que Irene faz da despedida do casal protagonista no “romance” de Espósito deixa claro que a crítica não é sobre a questão da verossimilhança, mas sobre o texto ser “cur-si”. Vejamos:

[a]h, Benjamin! – Irene abre os abraços – Aquela parte, quando o cara parte para Jujuy... ele chorando como se fosse uma perda! E ela correndo pela plataforma... Como se estivesse perdendo o amor de sua vida... Tocando-se as mãos através do vidro, como se fossem uma única pessoa! Quase caindo sobre os trilhos, como se quisesse gritar-lhe um amor que nunca tinha confessado!

Outro diálogo entre essas duas narrativas está na escolha temática do conto/romance de Pellegrini/Espósito. Numa das últimas cenas de *O mesmo amor, a mesma chuva*, Pellegrini diz a Laura que não poderia falar de coisas que não conhecia, como amor, heroísmo, paixão, e

que deveria ter escrito sobre o medo. O personagem-escritor afirma que, por medo, a havia perdido; por medo, fazia um trabalho que odiava e, finalmente, por medo, falhara com um grande amigo e o filho deste (SILVA, E., p. 268).

Em *O segredo de seus olhos*, o personagem-escritor parece, finalmente, enfrentar seus medos. O temor de Espósito refere-se, num primeiro momento, ao sentimento que nutria por Irene, mas também ao questionamento sobre o estar no mundo. Quanto às questões que Pellegrini julgava não conhecer, Espósito parecia saber bem a “lição”. Nesse sentido, o “amor”, o “heroísmo” e a “paixão”, assim como o humor e a reparação da injustiça, são ingredientes que se fazem presentes no romance de Espósito, que também identificamos ao longo do filme de Campanella.

As características aqui descritas, longe de validar o cinema de Campanella, têm contribuído para acirrar o debate acerca da qualidade estética de sua filmografia. De acordo com o jornalista e crítico de cinema Diego Batlle (2009),<sup>76</sup> pode-se pensar qualquer coisa sobre o cinema de Campanella e, mesmo odiando-o, ninguém pode discutir sua solidez profissional, sua capacidade como narrador e diretor, sua facilidade com os diálogos e seu manejo com o humor local.

Batlle observa ainda que, embora tenha gostado bastante de *O mesmo amor...*, pouco de *O filho da noiva* e quase nada de *Clube da Lua*, não faz parte dos fervorosos anti-campanellistas – característica que atribui aos jovens e velhos críticos da revista *El Amante*, o mais importante periódico de cinema dedicado, principalmente, à produção argentina independente (JUZ, 2011, p. 1).

Em “Representações e leituras da Argentina nos filmes de Juan José Campanella”, Breno Souza Juz (2011) discute algumas questões que cabem aqui ser elencadas a fim de compreendermos também qual o lugar da filmografia de Campanella no cinema argentino contemporâneo. De acordo com Juz, a obra de Campanella só recebe destaque nos grandes jornais, ficando fora do cânone da crítica cinematográfica, leia-se *El Amante*; sua filmografia é considerada como de “autor industrial”<sup>77</sup>, expressão que, por parte da crítica, se relacionada ao chamado cinema independente, soa pejorativa.

<sup>76</sup> Entre 07 ago. de 2009 e 02 fev. 2011, são quase cem comentários acalorados, às vezes com direito à réplica e tréplica, acerca do artigo “De cómo casi me gustó una película de Campanella” (2009), de Diego Batlle. Disponível em: [http://www.otroscines.com/criticas\\_detalle.php?idnota=3106](http://www.otroscines.com/criticas_detalle.php?idnota=3106) Acesso em: 26 dez. 2013.

<sup>77</sup> Juz atribui a Horacio Bernardes, Diego Lerer e Sergio Wolf a definição de “autores industriais” como diretores que trabalham com uma estrutura narrativa clássica e com o cinema de gênero e que buscam se inserir dentro de um modelo de cinema industrial, ao mesmo tempo em que desenvolvem em suas obras um olhar pessoal (JUZ, p. 1). Nessa definição, inserem-se, além de Juan José Campanella, os já citados, ao longo de nosso trabalho, Daniel Burman e Fabián Bielinsky, dentre outros.

Para o diretor e crítico de cinema Nicolás Prividera (2010), a polêmica em torno de *O segredo de seus olhos* divide-se, embora inexoravelmente unidas, em duas considerações: uma artística (estética) e outra econômica (ética). Prividera considera ainda que a discussão política acerca do filme de Campanella é maniqueísta e que tanto os adversários quanto os partidários acreditam que o sucesso de *O segredo de seus olhos* reaviva a antiga disputa entre indústria e cinema independente.

Prividera propõe revisar o que considera uma falsa dicotomia, uma vez que o filme de Campanella (modelo impossível de uma indústria inexistente e tensor de um cinema independente sempre em crise) deveria ser visto como um possível catalisador dos dois mundos, uma síntese (não reconciliada) dessa coletividade a que se costuma chamar “cinema argentino”. Ademais, Prividera questiona a autonomia do cinema independente e observa que na Argentina, ao contrário do que ocorre em Hollywood, tanto a “indústria” quanto o “cinema independente” necessitam da existência do INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales).

No que se refere à questão artística, Prividera acredita que *O segredo de seus olhos* funciona como um ponto de encontro entre o cinema “industrial” e o NCA (Nuevo Cine Argentino), algo que não é novo, mas que tem sido feito pelo cinema de Campanella que parece agora ocupar o posto de cineasta “tradicional” – lugar, ao que parecia, destinado a Fabián Bielinsky, diretor morto prematuramente (PRIVIDERA, grifos do autor).

Prysthon (2008) define o cinema de Bielinsky e de Campanella, mais precisamente os filmes *Nueve reinas* e *El hijo de la novia*, não como *ponto* de encontro, mas como *ponte* entre “a grandiloquência do passado e o registro mais neutro do NCA”. Acerca desse registro mais neutro, vale lembrar que o NCA apresenta, como características, jovens diretores recém saídos da FUC – Universidad Del Cine, além de produções independentes e direção de atores realistas (PRYSTHON, 2008).

Héctor Freire (2002, p. 20) acredita que o NCA está mais próximo da necessidade e da urgência do neorrealismo e que tem mais “revisonismo e resgate de certas linhas tradicionais que rupturas acentuadas e definitivas”; a nosso ver, uma referência ao *nuevo cine argentino* de Fernando Birri, por exemplo. No caso do cinema de Campanella, o seu modelo narrativo é um diálogo entre a matriz hollywoodiana e a tradição do melodrama argentino (JUZ, p. 2). Vale ressaltar que o pano de fundo para os melodramas de Campanella é a situação política e sócio-econômica da história recente Argentina.

Para Juz (p. 16), a “nostalgia representa um sentimento fundamental nos relatos de Campanella, na representação que o cineasta realiza da situação de crise e na possibilidade de

sua superação”. Ainda segundo o crítico, a nação narrada por Campanella em sua trilogia – a saber, *O mesmo amor...*, *O filho da noiva* e *O Clube da Lua* – “recria uma identidade argentina calcada nos valores do universo familiar e das tradições locais, em oposição às transformações do mundo capitalista global do final do século XX”.

Vejamos: o Clube da Lua, local em que Román Maldonado (protagonista de *O Clube da Lua*) nasceu é uma alegoria da crise que se abateu sobre a Argentina, forçando “seus filhos” a deixarem o país em busca de dias melhores (SILVA, E., p. 256); em *O filho da noiva*,

o recomeço exibido pelo protagonista [Rafael, personagem de Ricardo Darín, reinicia sua própria vida ao abrir um restaurante simples, de bairro, e ao reatar suas relações familiares] funciona como metáfora para o país, o retorno aos valores tradicionais locais, como possibilidade de recuperar o passado perdido e garantir um futuro de felicidade (JUZ, p. 12)

No que se refere à recepção da crítica brasileira, *O filho da noiva* é um dos filmes mais citados quando o assunto é a qualidade do cinema argentino. Fala-se que é “um bom exemplo de estilo de cinema mais íntimo, mais próximo do cotidiano comum, adotado em variadas produções do país vizinho, que vem angariando simpatia do público há bastante tempo e repercussão internacional em festivais (GIRARD, 2011).<sup>78</sup>

Quanto à questão sócio-econômica do país vizinho, algo tão presente nos filmes de Campanella, o crítico de cinema Eduardo Valente (2009) observa que um dos aspectos mais belos do filme [*O filho da noiva*] é justamente trazer a atualidade dessa questão para um drama pessoal. Valente observa ainda que não se trata de fazer um manifesto sobre a crise, mas de ver como ela afeta a vida das pessoas e como as relações amorosas, familiares ou profissionais são impregnadas por ela.

No que se refere a *O segredo de seus olhos*, a Argentina dos anos 70 serve como pano de fundo para Benjamín Espósito, personagem-escritor e oficial de justiça de um tribunal penal recém aposentado, narrar uma história trágica. Mas a narrativa vai além desse terreno: flerta com o *film noir*; assume-se como melodrama com todos os “ingredientes”, a saber, a estrutura, o tema, o drama histórico e a presença do bobo (representado na figura de Pablo Sandoval, amigo de Espósito); além, e certamente aí reside seu maior mérito, da utilização do recurso da metaficção.

Essas características de *O segredo de seus olhos* levam Luiz Zanin<sup>79</sup> a afirmar que o filme de Campanella “deseja ser, muitas coisas [uma investigação criminal, uma história de

<sup>78</sup> Bibiano Girard, crítico da Revista O Viés. Disponível em: <http://www.revistaovies.com/estante/2011/01/o-filho-da-noiva/> Acesso em: 14 set. 2013.

<sup>79</sup> <http://blogs.estadao.com.br/luiz-zanin/o-segredo-dos-seus-olhos/>. Acesso em: 10 maio 2014.

amor inconcluso, além das repercussões da ditadura militar argentina sobre a vida dos cidadãos comuns] ao mesmo tempo, como um canivete suíço.” Zanin afirma ainda que “[c]omo nos tais canivetes, também no filme algumas lâminas funcionam melhor do que outras.”

Como exemplos de lâminas que funcionam nesse filme, Zanin destaca a quantidade de diálogos longos e, muitas vezes, inteligentes, e o ambiente de tensão conseguido com o tratamento fotográfico de Félix Monti. Críticas à parte, as particularidades do “canivete” de Campanella não impediram que o oscarizado *O segredo de seus olhos* ganhasse o título de melhor longa-metragem estrangeiro de 2011 do Grande Prêmio do Cinema Brasileiro, concedido pela Academia Brasileira de Cinema<sup>80</sup>; antes disso, em 2010, o prêmio Goya. Quanto às cifras/aos números, foi a maior bilheteria da Argentina em mais de três décadas com quase três milhões de espectadores.<sup>81</sup>

É fato que Campanella não é uma unanimidade e que as qualidades de *O segredo de seus olhos* dividem a crítica. Há quem defenda que o filme é uma aula cinematográfica e que faz “aquilo que o público quer ao entrar no cinema: conhecer uma boa história para ser entretido e também pensar um pouco na própria existência.” (Amanda Aouad, membro da Abraccine)<sup>82</sup>; há, também, quem credite a força de *O segredo* à presença de Ricardo Darín, ator-protagonista dos filmes de Campanella; mas há, ainda, quem afirme que “[o filme] é parente próximo de certo cinema brasileiro que busca uma validação patológica – ainda que, sejamos justos, exista uma diferença muito grande de talento entre o argentino e um Jorge Fernando” (FURTADO, 2009).<sup>83</sup>

E é no viés dessa diferença, a nosso ver, que reside a admiração do diretor de fotografia Adriano Barbuto. Em “O segredo dos olhos do cinema argentino”, Barbuto (2010) destaca a proximidade do filme de Campanella com a filmografia feita na terra do Tio Sam, exagera ao confessar que ficou com a sensação de depressão ao assistir ao filme; sensação que parece ter passado após a explicação de um amigo: “Os caras conseguiram fazer um filme de Hollywood fora de Hollywood – dizendo de modo sucinto aquilo que nos assombrava.” Para Barbuto, a essa competência do filme soma-se um toque latino “com uma emoção dada pela re-

<sup>80</sup> Disponível em: <http://academiabrasileiradecinema.com.br/gp2011/vencedores>. Acesso em: 17 set. 2013.

<sup>81</sup> Disponível em: <http://www.frameescrito.com.br/2010/03/o-segredo-dos-seus-olhos.html>. Acesso em: 18 set. 2013

<sup>82</sup> Disponível em: <http://www.cinepipocacult.com.br/2010/04/o-segredo-dos-seus-olhos.html>. Acesso em: 18 set. 2013.

<sup>83</sup> Filipe Furtado é crítico da Revista Cinética. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/segredodeseusolhos.htm>. Acesso em: 18 set. 2013.

cordação que lembra por vezes o de *Era uma vez na América* (*Once upon a time in America*, de Sérgio Leone, 1984).”

Barbutto não desenvolve essa ideia, mas a aproximação entre o filme de Campanella e um clássico de Sérgio Leone soa-nos como uma forma de atestar a qualidade (e a criatividade) do cinema argentino. Com abordagem diferente, mas reconhecendo o mérito de los hermanos, em “O segredo dos seus olhos: os significantes da pós-modernidade”, Roberto Ramos observa que “[o cinema argentino] vem apresentando um conjunto de filmes, que se evidencia, especialmente, pela qualidade de saber contar uma bela história, com a devida valorização dos traços da subjetividade” (2013, p. 11).

A história de Campanella tem início com a adaptação da adaptação de um velho episódio. Eduardo Sacheri, autor do romance *La pregunta de sus ojos* – título que “cambiou” para *El secreto de sus ojos* após a projeção internacional da adaptação fílmica de Campanella –, afirma que partiu de uma narrativa que ouviu dos colegas quando trabalhava no Juizado Nacional de Primeira Instância no Criminal de Sentença “Q”, da capital federal (Buenos Aires).

Segundo Sacheri (2011, p. 210),

em razão da anistia para presos políticos que o governo de Cámpora decretou em 1973, e em circunstâncias que sempre permaneceram na mais completa obscuridade, foi libertado um preso comum que estava detido no cárcere de Devoto por ordem do Juizado. No entanto, e sem que ninguém jamais soubesse o motivo, ele foi solto naquela ocasião. Tempos depois, recordei essa história, e em minha imaginação a ela se somaram incontáveis fatos e situações que embora inventados, podiam se encaixar como possíveis antecedentes e consequências da libertação injusta de um homicida convicto.

Os fatos e situações a que Sacheri se refere, consideradas as devidas adequações, encontram-se em seu romance e são aproveitados na transposição da página à tela. Embora esteja ambientado num momento crítico da história política da Argentina, o filme de Campanella não se apresenta de forma explícita como um debate sobre os desmandos da ditadura militar de que seu país foi vítima, sequer tem a pretensão de que *O segredo de seus olhos* possa “ajudar no debate sobre a maneira como um dos personagens busca justiça”, conforme sugere Daniel Sendrós (2009), crítico de cinema da Revista Criterio.

Corrigindo a assertiva de Sendrós, Campanella afirma que o filme pode, sim, gerar um debate acerca da “vingança”, pois certas coisas acontecem, a exemplo da perversão, quando o Estado não faz o que deveria ser feito. Como se exemplificasse a sua assertiva, Campanella argumenta que quando a justiça não é aplicada, surge uma estupidez como uma parede de um metro e meio, uma referência clara à prisão perpétua que Ricardo Morales, personagem de *O*

*segredo de seus olhos*, impôs a Isidoro Gómez, assassino confesso de Liliana Colotto, esposa de Morales.

À parte algumas das questões aqui elencadas acerca de *O segredo de seus olhos*, interessa-nos, nessa narrativa fílmica, num primeiro momento, a repercussão dos fatos sobre a vida de cidadãos comuns, como Ricardo Morales, e como tudo isso leva Benjamín Espósito, personagem-escritor, a pensar na própria existência. Mais uma vez, estamos diante de uma nova subjetividade política em que a expressividade poética se faz presente através de uma escrita metaficcional.

\*\*\*

Os três filmes latino-americanos aqui apresentados, a saber, *A teta assustada*, *Whisky* e *O segredo de seus olhos*, cada um a seu modo, falam de uma nova subjetividade política, refletindo os sintomas de uma época a partir da vida ordinária de gente passível de ser encontrada nas *calles* (ruas). Esse, sem dúvida, é o ponto em comum dessas narrativas, cuja expressividade poética à flor da tela leva-nos a pensar as dores das gentes.

Isso posto, convidamos o leitor a adentrar nas janelas “Sobre estética e política” e “Narrativas poéticas e autorreflexivas”, a fim de pensar o cinema latino-americano conosco.

## CAPÍTULO 2

### JANELAS PARA PENSAR O CINEMA LATINO-AMERICANO

O cenário violento do Peru dos anos 80, uma fábrica decrépita no Uruguai, a adaptação de um fato ocorrido nos anos de chumbo da Argentina servem-nos como imagens do que viram Claudia Llosa, Rebella e Stoll, e Campanella através de suas janelas-olhos à luz do sol. Melhor, os diretores foram além e levaram-nos ao que poderia haver por atrás de *suas* vidraças: a vida ou, quem sabe, o sonho/o medo de uma vida.

Para tanto, como o eu lírico de “As janelas” (BAUDELAIRE, 1937, p. 55), os diretores de *A teta assustada*, *Whisky* e *O segredo de seus olhos* também avistaram personagens para suas narrativas fílmicas e refizeram as histórias deles. Histórias que, conforme afirmamos em “O porquê do tema e do *corpus*” – a partir de depoimentos/entrevistas de seus realizadores e das razões que nos levaram a escrever esse trabalho –, revelam o significado que têm para as suas/nossas próprias vidas, pois nos ajudam a viver e a sentir o que somos.

Não importa se estamos diante de ficções; importa, sim, que essas ficções possam nos levar a descobertas e que nos possibilitem (com)partilhar da experiência das personagens. Nesse sentido, e adaptando a assertiva de Vargas Llosa (p. 354) acerca da literatura, acreditamos que o cinema, ao ser “adotado por outros”, ao “tomar parte na vida social” e ao proporcionar uma “experiência compartilhada”, passa a existir de verdade.

Embora o cinema “exista de verdade” para nós, há questões, a nosso ver, ainda pouco exploradas sobre o cinema latino-americano e que nos convidam a iluminá-las por uma candeia. Nesse sentido, *A teta assustada*, *Whisky* e *O segredo de seus olhos* abrem janelas para pensar/discutir o cinema latino-americano deste início de século. Janelas estas que, como bonecas russas, se abrem para outras janelas-temas que compartilhamos, a exemplo da solidão, do silêncio, da violência simbólica e da reflexão filosófica sobre o estar no mundo.

A propósito dessas questões, ao trazer à telona essas temáticas a partir da vida de “qualquer um”, o cinema latino-americano propõe-nos uma nova subjetividade política, uma nova partilha do sensível, nova partilha porque rompe com o que estava pré-estabelecido. Dizendo de outro modo, não vemos na telona o romance extraconjugal de uma jovem aristocrata da Rússia Czarista – a exemplo de Anna Karenina, personagem que dá título ao filme de Joe Wright (2012), adaptado do romance homônimo de Leon Tolstoi (1877) –, ou o drama de personagens, representantes de uma elite intelectual, às voltas com as questões de amor, amizade e relações familiares, como em *Setembro* (1987), de Woody Allen.



Em *A teta assustada*, *Whisky* e *O segredo de seus olhos*, ao contrário de várias produções fílmicas latino-americanas, declaradamente político-militantes da segunda metade do século XX, há subjetividade política e definição da partilha do sensível, pois as inquietações/os anseios de uma indígena, de uma operária de fábrica e de um funcionário aposentado do Tribunal são tão interessantes/relevantes quanto as inquietações de uma aristocrata ou as de uma elite intelectual.

Adaptando a expressão de Rancière, diríamos que essas narrativas contribuem para uma democracia fílmica, pois

faz qualquer pessoa sentir formas de sentimento e de expressão reservadas às pessoas escolhidas. Ela contribui, assim, a uma democracia, que é a da circulação e da apropriação aleatória das formas de vida e de experiência vivida, das maneiras de falar, de sentir e de desejar (2007).

Em outras palavras, essas histórias retratam a assunção do “qualquer um”, seu desejo de afeto, sua busca por uma vida que faça sentido. Essa redefinição é uma ação política e, portanto, estética. E essa é a nossa primeira janela para pensar o cinema latino-americano. Começamos, então, discutindo os conceitos de Estética e Política à luz da Filosofia, observando como isso se dá na arte de um modo geral; em seguida, propomos a combinação, diálogo ou inter-relação da “estética como política”, a partir do pensamento do filósofo francês Jacques Rancière. Abramos, portanto, nossa primeira janela.

## 2.1 Sobre estética e política: variações sobre um “mesmo” tema

O senso comum costuma, ainda, associar o termo estética à questão do embelezamento do corpo – vide a profusão de centros de estéticas – e ao julgamento do “bom gosto” das obras de arte. Derivado do grego *aisthesis*, o termo passa ao largo dessas acepções. De acordo com Bayer (1978, p. 13), “a estética esteve sempre ligada à reflexão filosófica, à crítica literária ou à história da arte”. Nesse sentido, e seguindo a proposta de Bayer, não faremos aqui uma linha do tempo da história da estética; buscaremos, entretanto, eleger alguns momentos e autores/obras que julgarmos necessários à discussão da relação estético-belo, bem como ao diálogo da estética com a política.

Antes do “batismo” pelo filósofo alemão Alexandre Baumgarten, algo que só acontece em meados do séc. XVIII, a estética, como disciplina filosófica que realizava reflexões sobre o belo e a beleza, já existia na antiga Grécia. Entretanto, tanto para Aristóteles como para Sócrates, a principal questão da estética era a “das relações do belo com o bem ou com o útil”

(BAYER, p. 48). Ora, a *utilidade* era uma das raízes da arte, conforme afirma Bayer (p. 16, grifo nosso), e, embora o autor de *História da estética* se refira à arte pré-histórica, é possível associar a utilidade do objeto artístico ao belo. Dizendo de outro modo, o que é útil é belo.

A associação entre belo e útil mereceu um destaque no primeiro dos diálogos estéticos de Platão, o *Hípias Maior* (PLATÃO, 1980, p. 384):

XIX – **Sócrates** – [...] Considera agora o seguinte; quem sabe se és de parecer que o belo seja isso. O que eu digo – porém presta toda a atenção, para que eu não me saia com algum disparate – é que devemos considerar belo o que é útil. Cheguei a essa conclusão pelas seguintes considerações: não são belos os olhos – é o que afirmamos – que parecem incapazes de ver, porém os aptos e empregados para esse fim; não é isso mesmo?

**Hípias** – Perfeitamente.

Nesse diálogo socrático, beleza e utilidade relacionam-se à perfeição; da mesma forma, em São Tomás de Aquino, a beleza identifica-se com o bem, e as coisas belas são perfeitas, proporcionais, harmônicas, claras, luminosas. O oposto disso é o feio, o degenerado.

A questão da harmonia também se faz presente no pensamento de Hesíodo, para quem cor, forma, expressão e beleza moral representam os vários gêneros de beleza.

[...]

Reúne-gente, Reúne-bem, Rainha-das-gentes,  
Multi-sagaz, Sagacidade, Rainha-solvente,  
Pastora de amável talhe e perfeita beleza,  
Arenosa de gracioso corpo, divina Equestre,  
Ilhoa, Escolta, Preceitora, Previdência  
e Infalível que do pai imortal tem o espírito.

Estas nasceram do irrepreensível Nereu,  
cinquenta virgens, sábias de ações irrepreensíveis (HESÍODO, 1995, p. 96).

Ao narrar a origem dos deuses, mais precisamente a linhagem do mar, Hesíodo relaciona a beleza “acima de tudo à mulher e ao mar”, conforme afirma Bayer (p. 26). A leitura que Hesíodo faz do belo aponta para duas questões relevantes: “é a primeira vez que o belo é adaptado a uma manifestação humana”; “a associação entre a mulher, o mar, a água e a beleza é inseparável” (BAYER, p. 26).

Vale ressaltar que essa associação tem a ver com a questão da utilidade e não com a do erotismo, pois os gregos “viviam, banhavam-se, faziam seu comércio por mar” (BAYER, p. 26); logo, tudo que brotasse do mar, assim como o *Nascimento de Vênus*, era belo. Do ponto de vista filosófico, a ondulação é a característica de tudo que é belo, segundo Bayer (p. 26). A linha do mar é ondulada, logo a linha do mar é bela; a Vênus de Botticelli tem cabelos ondulados, logo a Vênus é bela.

Figura 1 – *Nascimento de Vênus* (1483), de Sandro Botticelli



Fonte: <http://virusdaarte.net/sandro-botticelli-o-nascimento-de-venus/>

A equação belo igual ao bem igual ao útil igual ao saudável e igual ao moralmente bom remete-nos ao fato de que “o conceito de bem em relação com a beleza é alargado a todo o domínio dos atos humanos: atletismo, discurso, qualquer qualidade espiritual” (BAYER, p. 30). Esse alargamento se dá, inclusive, ao dividir os homens e determinar quem tem direito à vida. De acordo com Bayer (p. 31), os (poetas) Elegíacos dividiam

os homens em duas categorias: os aristocratas e a plebe. A plebe é vil e feia. A vida só para os aristocratas vale a pena ser vivida. Os bons, os melhores, são os senhores: esses são belos, justos e virtuosos. Teógnis distingue o moralmente bom ou belo; o útil ou o bem; o agradável ou o que responde à juventude, isto é, a justiça, a saúde, a satisfação do desejo.

Analisando essas considerações, parece-nos que a propaganda nazista se apropriou de modo torto, para dizer o mínimo, dessas concepções sobre o belo para criar, quer dizer, dar visibilidade à arte, mais precisamente a arte clássica, com o intuito de cooptar adeptos em defesa de uma nação eugênica. Nesse sentido, não podemos nos esquecer de que o embelezamento do mundo era um dos princípios<sup>84</sup> do regime nazista na Alemanha, e que, portanto, esse regime deu à arte uma “utilidade”.

Essa questão é relevante principalmente para pensarmos como uma leitura deturpada, anti-semita, na história da humanidade, fez com que o que não fosse belo não seria útil, seria degenerado e, portanto, deveria ser excluído, eliminado. A fim de exemplificar a nossa assertiva, destacamos três momentos da propaganda nazista do Terceiro Reich apresentadas no documentário *Arquitetura da destruição* (1992), de Peter Cohen.

<sup>84</sup> Cf. *Arquitetura da Destruição* (1992), documentário de Peter Cohen.

Em 1920, houve uma ofensiva de caráter higiênico contra a arte moderna em que se argumentava que as obras de arte desse período mostravam sinais de doença mental de seus criadores. O “arauto” dessa mensagem era o arquiteto Paul Schultze-Naumburg que, num didatismo às avessas, exibia fotos e casos de deformação tirados de revistas médicas ao lado de quadros de artistas como Modigliani e Picasso em que ligava degeneração com perversão artística.

Figura 2 – Slide exibido por Schultze-Naumburg



Fonte: DVD – *Arquitetura da Destruição* (1992)

Em 1937, é lançado *Opfer der Vergangenheit* (*Vítimas do passado*), filme idealizado pelo médico Gerhard Wagner e exibido obrigatoriamente em todos os cinemas da Alemanha. Nessa propaganda nazista, defende-se a tese de que problemas estéticos tornam-se problemas médicos e que “tudo que é inviável na natureza perece”. A narração é do próprio Wagner e busca convencer a plateia de que os seres humanos teriam pecado contra a lei da seleção natural, pois não só aprovavam formas de vidas inferiores como também encorajavam sua propagação. A fim de convencer a audiência, surgem na tela imagens de pessoas com algum tipo de distúrbio psíquico e/ou síndrome, “vivendo em palacetes” (nas palavras de Wagner), enquanto pessoas saudáveis viviam em casebres.

Mas a ambição nazista de embelezamento não se dava apenas via artes plásticas. Em *Der ewige Jude* (*O judeu eterno*, 1940), filme que representa o fim da propaganda de guerra e o começo do extermínio em massa, é possível ver a associação da sujeira, leia-se miséria, do gueto polonês ao (mau) caráter do povo judeu, conforme a narração em *off* da propaganda. Nesse sentido, a limpeza, a ausência de seres nocivos – os ratos que aparecem nas imagens funcionam como metáfora da raça a ser exterminada – representam a retidão de caráter; logo, a beleza no/do mundo.

Respondendo à questão sobre o bem em geral, São Tomás de Aquino (2001, p. 131) identificou a beleza com o bem:

[o] belo e o bem considerados em relação ao sujeito se identificam, porque eles têm o mesmo fundamento – a forma. Por isso, o bem é louvado como o belo. Porém, racionalmente, são diferentes, pois o bem se refere ao apetite, a algo que todos os seres desejam; exerce a função de fim. O belo, por sua vez, refere-se à faculdade cognoscitiva, pois chama de belo o que agrada aos olhos, pois os sentidos se deleitam com as coisas devidamente proporcionadas, como se fossem semelhantes a eles mesmos [...].

A ideia de proporção ou harmonia é uma das características fundamentais das coisas belas. E, na “construção” da beleza, em primeiro lugar aparece a integridade ou perfeição, pois o inacabado é considerado feio – lembremo-nos de Platão para quem o belo é identificado com o bem, a verdade e, é claro, a perfeição; em seguida, a proporção ou harmonia; por último, a claridade ou luminosidade, pois o que tem a nitidez da cor é chamado de belo (AQUINO, p. 389). Em São Tomás de Aquino, a beleza perfeita identifica-se com Deus.

Essas questões remetem-nos à Idade Média, pois, nesse período, na representação dos objetos artísticos não havia espaço para a expressão do “mal”, da “escuridão”, do “assimétrico”, o que põe abaixo a tese do senso comum de que esse foi um período mergulhado nas trevas no que diz respeito à sensibilidade estética. É fato que esse período foi vítima de muitos males, a exemplo da fome, da miséria, de populações dizimadas pela peste bubônica (também conhecida como peste negra), de guerras civis, dentre outros; mas, diferentemente do que acontece na arte contemporânea, eles não foram objeto de representação estética.

De acordo com Umberto Eco (1999, p. 15), “[p]ensar na idade Média como na época da negação moralista da beleza sensível indica, além de um conhecimento superficial dos textos, uma incompreensão fundamental do pensamento medieval”. Como exemplo de conhecimento superficial sobre os textos da época, ignorados pelo senso comum, citamos os vitrais das igrejas góticas como textos visuais que formam uma narrativa linear e contínua (NUNES, 2012, p. 91). Esses textos foram um importante instrumento de educação do povo medieval tanto no que se refere à religião cristã quanto ao conteúdo educativo diverso sobre a sociedade, uma vez que poucas pessoas eram habilitadas à leitura (NUNES, p. 44-48).

Nesse sentido, Nunes destaca a navegação, que “desempenhou um papel importantíssimo para o desenvolvimento do homem medieval”, como exemplo de cena comum à vida na Idade Média. O autor destaca ainda a polissemia dos vitrais religiosos, em cujas imagens/narrativas, ilustradas com “personagens, ambiente e trajes medievais” – a exemplo da expulsão de Adão e Eva do Paraíso ou da representação de Davi e Golias – é possível, ao mesmo tempo, identificar a história bíblica e a orientação do “cidadão medieval a uma prática compatível com os padrões de obediência à igreja ou ao estado” (NUNES, p. 93-94).

Figura 3 – Vitral: Expulsão de Adão e Eva do Paraíso



Fonte: Ricardo Ferreira Nunes (2012, p. 93)

O didatismo dessa imagem revela a “utilidade” dos vitrais no medievo, o que nos remete à ideia de que, nos primórdios, “toda espécie de arte começou por ser interessada” (BAYER, p. 16). Seguindo o pensamento de Bayer, podemos destacar que, como a arte pré-histórica, os vitrais da época medieval, além de ter um caráter social<sup>85</sup>, poderiam ser considerados uma arte intelectual.

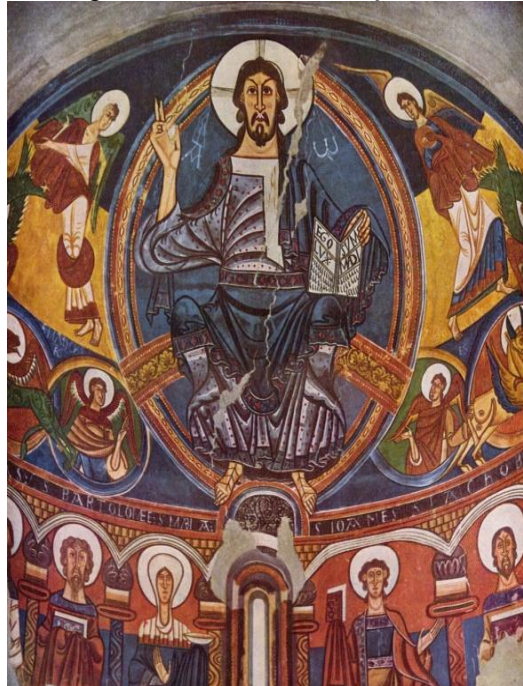
Explicamos. Na pré-história, o artista, provavelmente influenciado por “preocupações de ordem mágica” (BAYER, p. 17), deformava uma determinada parte do animal “a fim de lhe dar mais força e expressão”. Sendo assim, no afresco da igreja de San Clemente de Tahull, na Catalunha, a deformação do *Cristo em Majestade*

traduz os sentimentos religiosos e a interpretação mística que os artistas faziam da realidade. A figura de Cristo, por exemplo, é sempre maior do que as outras que a cercam. Sua mão e seu braço, no gesto de abençoar, têm as proporções intencionalmente exageradas, para que esse gesto seja valorizado por quem contempla a pintura. Os olhos eram muito grandes e abertos, para significar intensa vida espiritual (PROENÇA, p. 2000, 61).

<sup>85</sup> Talvez, a arte dos vitrais não tivesse sido praticada se a Igreja e/ou o Estado não a considerassem útil.



Figura 4 – *Cristo em Majestade*



Fonte: Graça Proença (2000, p. 61)

Com o Renascimento – movimento marcado por grandes conquistas no campo das artes, da literatura e das ciências, cujo ideal humanista visava à valorização do homem e da natureza em oposição à cultura da Idade Média (PROENÇA, p. 78-82) –, a arte perde o seu caráter utilitário. É a hora e a vez do deleite estético, do conceito de “gosto” do artista como um criador individual e autônomo comprometido apenas com a sua própria capacidade de criação, mas também da normatização para produção, apreciação e apreensão do objeto artístico. Apreensão esta crucial para a ruína das hierarquias nas artes, para a visibilidade de “novos sujeitos e objetos” (RANCIÈRE, 2010a, p.21).

#### 2.1.2 Da apreensão do objeto artístico e da (re)definição da partilha: o estético como inscrição no sensível

Discutindo acerca do conceito de “arte”, Rancière (2010a, p. 20) observa que esta é o “dispositivo que as torna [as diversas artes] visíveis”. O autor cita como exemplo a pintura que encerraria dois sentidos: “o nome de uma arte” e “o nome de um dispositivo de exposição, de uma forma de visibilidade da arte” (RANCIÈRE, 2010a, p. 20). Sendo a arquitetura também um dispositivo, coube a ela um papel importante na reconfiguração da partilha do sensível e, conseqüentemente, na apreensão do objeto artístico.

Como exemplo disso à época do Renascimento, Proença (p. 79) afirma: “[a] ocupação do espaço pelo edifício baseia-se em relações matemáticas estabelecidas de tal forma que o observador possa compreender a lei que o organiza, de qualquer ponto em que se coloque”. Nesse sentido, a harmonia ou a proporção – uma das características fundamentais das coisas belas, já discutidas anteriormente – está a serviço da potencialidade de que dispõe o ser humano. E este, como o *operário em construção* (MORAES, 1956), adquire uma nova dimensão/compreensão: ele não é mais coisa possuída.

Trata-se de uma inovação radical do ponto de vista psicológico e espiritual: até agora o espaço do edifício havia determinado o tempo da caminhada do homem, conduzindo sua vista ao longo das diretrizes desejadas pelo arquiteto; com Brunelleschi [escultor e arquiteto italiano], pela primeira vez, já não é o edifício que possui o homem, mas este que, aprendendo a lei simples do espaço, possui o segredo do edifício (ZEVÍ, 1996, p. 97)

Graças a essa inovação, tornamo-nos intolerantes a tudo que domina e oprime o homem. E, se hoje “a premissa social da casa pensada segundo as exigências materiais, psicológicas e religiosas do cidadão moderno” é uma realidade, é à arquitetura do séc. XV que devemos o seu fundamento (ZEVÍ, p. 98). Pensar a habitação do cidadão moderno é, sem dúvida, um gesto estético porque político, e político porque estético. Esse gesto conjuga-se em dois verbos: “rebelar-se” e “redefinir”. No primeiro momento, o arquiteto vai de encontro a uma forma de partilha do sensível há muito pré-estabelecida; no segundo, vai ao encontro de uma redefinição dessa partilha.

Nos dias de hoje, podemos encontrar exemplos de “rebelião” – ainda que motivados por reivindicações da sociedade, como a Lei nº 10.098/2000 que trata da acessibilidade das pessoas portadoras de deficiência ou com mobilidade reduzida – nas construções modernas (e adaptação das antigas) ao democratizar espaços, possibilitando o acesso a eles pelo “novo” homem. Dizendo de outro modo, os espaços devem ser projetados de forma que o indivíduo “não-idealizado”, portador de limitações, quaisquer que sejam elas, possa deles usufruir.

O comentário acima acerca da (falta de) acessibilidade talvez soe mais como conteúdo político do que estético, uma vez que adequar espaços públicos, a exemplos de museus, cinemas, teatros, escolas, calçadas, ruas e avenidas para portadores de deficiência e pessoas com dificuldade de locomoção seja uma forma de cumprir o que diz a nossa *Constituição*; afinal, todos são iguais perante a lei, portanto, têm o mesmo direito. Entretanto, o não acesso àqueles espaços impede aos portadores de deficiência exercitar o poder comum aos espectadores: ou seja,



o poder que tem cada um ou cada uma de traduzir a sua maneira aquilo que ele ou ela percebe, de ligá-lo à aventura intelectual singular que os torne semelhantes a qualquer outro [...] Esse poder comum da igualdade das inteligências liga indivíduos, os faz mudar suas aventuras intelectuais, ainda quando os mantém separados uns dos outros, igualmente capazes de utilizar o poder de todos para traçar o seu próprio caminho. [...] É a capacidade dos anônimos, a capacidade que faz cada um/cada uma igual a qualquer outro/outra (RANCIÈRE, 2010b, p. 23)<sup>86</sup>.

A capacidade de igualdade entre uns e outros de traduzir, à sua maneira, um espetáculo artístico já aponta para uma redefinição da partilha do sensível. Entretanto, se na impossibilidade de um cadeirante/ou deficiente adentrar a uma sala de espetáculos for-lhe oferecida uma mediação não inclusiva<sup>87</sup>, não só continuaremos longe de um espectador emancipado, mas também longe de uma comunidade justa. Rancière afirma que a emancipação “começa quando se volta a questionar a posição entre olhar e agir, quando se compreende que as evidências que estruturam as relações do dizer, do ver e do fazer pertencem, elas mesmas, à estrutura de dominação e submissão” (2010, p. 19).

E foi assim que o operário  
Do edifício em construção  
Que sempre dizia sim  
Começou a dizer não.  
E aprendeu a notar coisas  
A que não dava atenção: (MORAES, 1956)

Em *O operário em construção*, ao se dar conta de sua condição de dominado, o eu lírico vivencia uma experiência estética, pois esta instiga “o desejo de investigar, conhecer, ao mesmo tempo em que provoca sensações e emoções” (CALIXTO, 2009, p. 684). Por outro lado, ao portador de deficiência ainda sem acessibilidade aos espaços públicos, a exemplo de museus e teatros, é negada a experiência estética. Impossibilitado de acessar os objetos artísticos, sequer é possível pensá-lo [o portador de deficiência] como sujeito político, que “partilha

<sup>86</sup> El poder que tiene cada uno o cada una de traducir a su manera aquello que él o ella percibe, de ligarlo a la aventura intelectual singular que los vuelve semejantes a cualquier otro aun cuando esa aventura no se parece a ninguna otra. El poder común de la igualdad de las inteligencias liga individuos, les hace intercambiar sus aventuras intelectuales, aun cuando los mantiene separados los unos de los otros, igualmente capaces de utilizar el poder de todos para trazar su propio camino. Lo que nuestras performances verifican – ya se trate de enseñar o de actuar, de hablar, de escribir, de hacer arte o de mirarlo – no es nuestra participación en un poder encarnado en la comunidad. Es la capacidad de los anónimos, la capacidad que hace a cada uno/a igual a todo/a otro/a.

<sup>87</sup> A audiodescrição é um exemplo de mediação cultural e pode ser considerada não inclusiva caso as informações prestadas pelo mediador (colega, professor, monitor em um museu, dentre outros) pouco contribuam para a ambientação do deficiente. Em “Mediação Inclusiva: acessibilidade para as pessoas com deficiência nos espaços de disseminação artística e cultural”, de Lilian Barros Tavares, o leitor encontrará uma discussão relevante sobre o tema. Disponível em: <http://www.rbtv.associadosdainclusao.com.br/index.php/principal/article/view/113/182>. Acesso em: 13 mar. 2014.

o justo e injusto”, que “tem a palavra” (RANCIÈRE, 2010a, p. 21); encontrando-se, portanto, em situação análoga à dos artesãos, na visão platônica.

De acordo com Rancière (2010a, p. 21),

[e]m todos os tempos, a recusa a considerar algumas categorias de pessoas como seres políticos passou pela recusa a ouvir os sons que saíam de suas bocas como discurso. Ou passou pela constatação de suas incapacidades materiais para ocupar o espaço-tempo das coisas políticas.

Dizendo de outro modo, o que o artesão produzia era ruído e, sem a palavra, não havia visibilidade; logo, não havia espaço para a política. Reconhecer o direito à voz, “incluir o semelhante no mesmo elenco de bens que reivindicamos está na base da reflexão sobre os direitos humanos”, afirma Candido (1988, p. 172). O autor de *O direito à literatura* oferece-nos como exemplo o discurso da classe média brasileira de que os “empregados não tinham necessidade de sobremesa nem de folga aos domingos, porque não estando acostumados a isso, não sentiam falta...” (CANDIDO, p. 173).

Talvez, seja essa mesma classe média que ironiza ao indagar se o aeroporto havia se tornado uma rodoviária<sup>88</sup>. Buscando respaldar-se no fato de que viajar de avião teria perdido o seu *glamour* – uma vez que os passageiros, há algumas décadas, “produziam-se” para realizar uma viagem aérea –, a crítica disfarça, muitas vezes, um preconceito contra o pobre e o *não-direito* dele de andar de avião, de frequentar aquele espaço. Entretanto, o direito aos bens materiais, à igualdade de tratamento, bem como à opinião, ao lazer, à arte e à literatura, ou seja, aos bens incompressíveis, são direitos humanos (CANDIDO, p. 173-174).

Foi dentro da compreensão  
Desse instante solitário  
Que, tal sua construção  
Cresceu também o operário.  
Cresceu em alto e profundo  
Em largo e no coração  
E como tudo que cresce  
Ele não cresceu em vão  
Pois além do que sabia  
- Exercer a profissão -  
O operário adquiriu  
Uma nova dimensão:  
A dimensão da poesia. (MORAES, 1956)

<sup>88</sup> Professores universitários postam em Facebook crítica contra pobre em avião, manchete do UOL Educação, em 06/02/2014. Disponível em: <http://educacao.uol.com.br/noticias/2014/02/06/professores-universitarios-postam-no-facebook-critica-contrapobre-em-aviao.htm>. Acesso em: 19 mar. 2014.

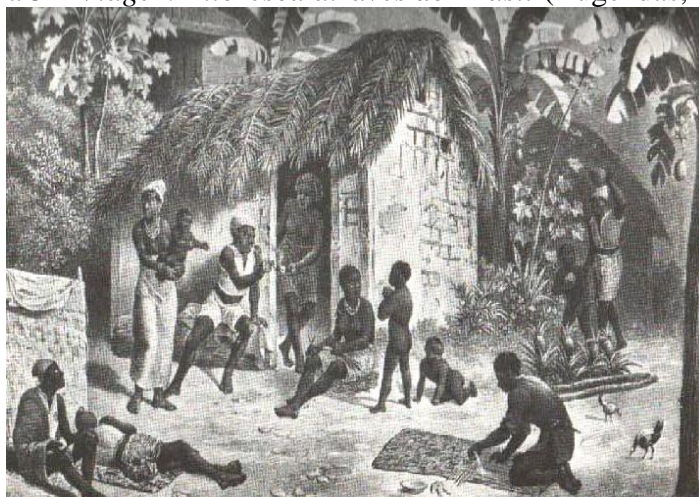
A dimensão da poesia confirma a humanização do operário. De “em construção” a “construído”, a mudança no *status* do operário é produto do “exercício da reflexão”; da “aquisição do saber”; da “boa disposição para com o próximo”; do “senso da beleza”; da “percepção da complexidade do mundo e dos seres” (CANDIDO, p. 180).

E o operário ouviu a voz  
De todos os seus irmãos  
Os seus irmãos que morreram  
Por outros que viverão.  
Uma esperança sincera  
Cresceu no seu coração  
E dentro da tarde mansa  
Agigantou-se a razão (MORAES, 1956)

Agigantada, essa razão faz como que o operário, o pobre, saia de vez da senzala e adentre na casa grande, tornando-se tema importante não só na literatura, mas também nas outras artes, e seja “tratado com dignidade, não mais como delinquente, personagem cômico ou pitoresco” (CANDIDO, p. 182). Encontramos um argumento favorável a tal argumento no pintor alemão Johann Moritz Rugendas para quem

os hábitos sociais das classes elevadas não fornecem ao pintor maior número de traços característicos que os comuns às grandes cidades da Europa, por outro lado, é o artista fartamente compensado pela diversidade barulhenta das classes inferiores (RUGENDAS apud MAGALHÃES, 2008, p. 2).

Figura 5 – *Viagem Pitoresca através do Brasil* (Rugendas, 1835)



Fonte: [historiahoje.com](http://historiahoje.com)

Em *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo (1997, p. 13), há diversas passagens que podem ilustrar o comentário de Rugendas. Fiquemos com esta:

[o] zunzum chegava ao seu apogeu. A fábrica de massas italianas, ali mesmo da vizinhança, começou a trabalhar, engrossando o barulho com o seu arfar

monótono de máquina a vapor. As corridas até à venda reproduziam-se, transformando-se num verminar constante de formigueiro assanhado. Agora, no lugar das bicas apinhavam-se latas de todos os feitios, sobressaindo as de querosene com um braço de madeira em cima; sentia-se o trapejar da água caindo na folha. Algumas lavadeiras enchiam já as suas tinas; outras estendiam nos coradouros a roupa que ficara de molho. Principiava o trabalho. Rompiam das gargantas os fados portugueses e as modinhas brasileiras. Um carroção de lixo entrou com grande barulho de rodas na pedra, seguido de uma algazarra medonha algaraviada pelo carroceiro contra o burro.

Essa visibilidade dada ao cotidiano da classe trabalhadora, do homem pobre, bem como de sua luta pelos direitos aos bens incompressíveis mínimos, a exemplo de moradia, instrução, saúde, não é inaugurada com o Realismo/Naturalismo, quer seja europeu, quer seja brasileiro; na verdade, já encontra eco na pena de escritores românticos que narraram “sua vida [dos operários], suas quedas, seus triunfos, sua realidade desconhecida pelas classes bem aquinhoadas” (CANDIDO, p. 183). Foi assim com *Os Miseráveis*, de Victor Hugo:

[q]uando anoiteceu e como no dia seguinte tinha de partir, apresentou-se ao dono da fábrica, pedindo que lhe pagasse. Este, sem lhe dirigir uma única palavra, deu-lhe vinte soldos. João [Jean] Valjean reclamou, mas o dono da fábrica respondeu:

- Põe-te a andar, para ti é quanto basta!

João Valjean objectou ainda, mas o homem encarou-o fixamente, dizendo-lhe:

- Nas galés não ganhavas tanto!

Ainda desta vez se considerou roubado. A sociedade, o estado, roubara-o em grande escala, desfalcando-lhe os seus haveres.

Agora chegara a vez ao indivíduo de o roubar em escala menor.

Liberdade não é alforria; o forçado sai das galés, mas é perseguido pela condenação (HUGO, p. 244-245)<sup>89</sup>.

Foi assim com *Oliver Twist*, de Charles Dickens (2002, p. 23):

[d]entre os vários monumentos públicos que enobrecem uma cidade de Inglaterra, cujo nome tenho a prudência de não dizer, e à qual não quero dar um nome imaginário, um existe comum à maior parte das cidades grandes ou pequenas: é o asilo da mendicidade.

Lá em certo dia, cuja data não é necessário indicar, tanto mais que nenhuma importância tem, nasceu o pequeno mortal que dá nome a este livro.

Muito tempo depois de ter o cirurgião dos pobres da paróquia introduzido o pequeno Oliver neste vale de lágrimas, ainda se duvidava se a pobre criança viveria ou não; se sucumbisse, é mais que provável que estas memórias nunca aparecessem, ou então ocupariam poucas páginas, e deste modo teriam o inapreciável mérito de ser o modelo de biografia mais curioso e exato que nenhum país em nenhuma época jamais produziu.

No dia de seu nono aniversário, o desnutrido Oliver foi preso com mais dois garotos no depósito de carvão do asilo por ter tido a audácia de dizer que estava com fome. O castigo que lhes impôs a Sra. Mann revela-nos não só a crueldade da diretora do asilo, mas também a

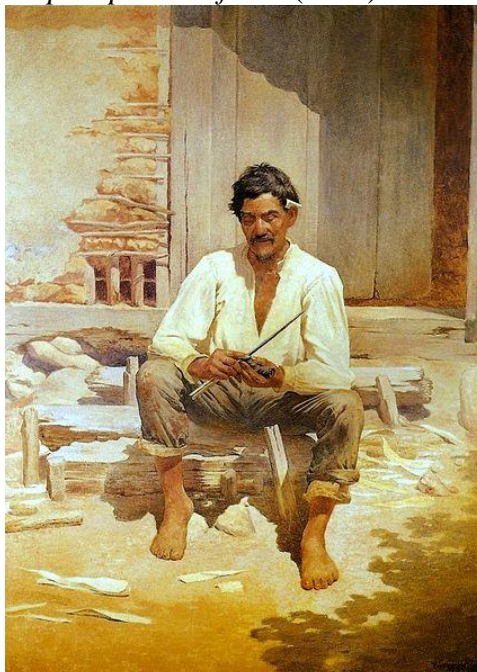
<sup>89</sup> O texto não apresenta data ou local de publicação.

situação econômica e social em que se encontrava a Inglaterra vitoriana. Em *Representações da infância ultrajada e da Criança-herói: uma leitura de Charles Dickens e Jorge Amado* (2012, p. 121, grifo do autor), Luis de Melo Diniz observa que

[é]-nos possível perceber tanto em **Oliver Twist**, quanto em diversos outros textos de Dickens, que uma das grandes preocupações dos narradores é evidenciar o problema das péssimas condições de habitação e a grande escassez de alimentos, sobretudo, para os mais pobres [...].

Mas nem só de miséria vive a literatura e as artes plásticas: há “retratos” da gente comum cujo tom não é de denúncia. Na verdade, soam-nos como registro da cultura de um povo, de uma época. Soam também como uma atitude política e estética inovadora, pois retratam não mais o fidalgo, ou não apenas este, mas também o trabalhador, o homem do campo. A título de exemplo, citamos o quadro *Caipira picando fumo* (1893), de Almeida Junior, que nos oferece uma nova partilha do sensível.

Figura 5 - *Caipira picando fumo* (1893) – Almeida Junior.



Fonte: <http://lemad.fflch.usp.br/node/330>

Leitura não muito diversa faz Espíndola em *Refabular a história a partir de restos* (2009). A autora, comentando acerca da tela de Almeida Junior e do conto *Ruínas*, de Gonzaga Duque, afirma que os homens (o caipira e o velho Pero Roiz, respectivamente), leia-se personagens dessas narrativas,

podem ser vistos no século XIX como entes melancólicos, saudosistas, que não aceitam a modernidade e que reclamam por uma visibilidade digna. Outra leitura, já no início do século XX, deixa ver neles os restos que contam uma história, ruídos de vozes mudas que pedem para participar da moderni-

dade, pois, mesmo como ruínas, são pontos, marcas de uma história (ESPÍNDOLA, p. 288).

Ao dar visibilidade ao homem comum, o autor possibilita ao leitor o (re)conhecimento do (no) outro. Em *No coração do mundo: paisagens transculturais*, Lopes, D. (2012, p. 110-111) propõe pensar o homem comum a partir do deslocamento da palavra qualificadora, ou seja, não a entendendo como sinônimo de “pobre”, “miserável”, “trabalhador mal remunerado”, “excluído até das favelas”. Dizendo de outro modo, o homem comum não seria o Jean Valjean de *Os Miseráveis*.

A fim de ilustrar os exemplos de homem comum na literatura pós-Realista/Naturalista, Denilson Lopes passeia por uma galeria de autores que se debruçaram sobre o tema: Edgar Allan Poe, Baudelaire, João do Rio, Deleuze, Agamben, mas também Dostoiévski, Graciliano Ramos, e propõe o comum como o *singular* entre o universal e o individual que, “em vez de nos isolar, possibilita um diálogo” (LOPES, D., p. 112, grifo nosso). Mas, ao que nos parece, a definição mais precisa de personagem/homem comum é a daquele que encena “uma particularidade, uma singularidade entre o herói individual e a multidão homogênea e massificada” (LOPES, D., 114).

O que o autor de *No coração do mundo...* sugere é um redirecionamento para pensar o comum “no intervalo modesto entre a sobrevivência e a vida possível, no horizonte concreto do dia após dia” (LOPES, D., p. 148). Mas também da “experiência do homem comum num quadro transnacional”, “de uma questão formal presente na construção espacial (de personagens que pouco falam, de origem humilde, não intelectualizados, pouco reflexivos)” e “da valorização de não atores e de uma dramaturgia da contenção e da rarefação” (LOPES, D., p. 161).

As sugestões de Denilson Lopes levam-nos de volta à discussão sobre estética e política – muito embora não tenhamos realmente nos afastado delas –, pois dão visibilidade à experiência do homem comum, falam da promoção/da assunção do “qualquer um”. A democracia, ou melhor, o direito de visibilidade do homem comum, quer seja na literatura, quer seja nas artes plásticas de um modo geral, de igualar-se à elite encontra eco na política da ficção. E, diferente do que acontecia com “o universo hierarquizado das Belas Letras”, nesse espaço democrático, os gêneros não são mais “hierarquizados segundo a dignidade de seus temas, isto é, dos personagens que representavam” (RANCIÈRE, 2007, p. 1).

Minha terra porventura merece tal descrição  
Lá a vida é menos dura, qualquer um lhe estende a mão  
O céu é menos cinzento, lá não tem poluição  
Só existe um argumento que me parte o coração

Ver o povo madrugar e seguir para o roçado  
 Mas se a chuva não chegar perde o que se foi plantado.  
 Eu agora exilada, só me resta descrever  
 Aqui não encontro nada que me motive a viver  
 Mas falar da minha terra, ah, isso me dá prazer  
 E mesmo aqui tão distante tenho algo para pedir  
 Quero agora neste instante voltar para Manari  
 Pois não quero morrer sem antes lá me despedir (Valéria Fagundes, 16 anos)

Ressignificada na voz de Valéria Fagundes, poeta, sertaneja, filha de uma terra<sup>90</sup> que ainda “ostenta” um dos piores IDH (Índice de Desenvolvimento Humano) do Brasil, a “nova”<sup>91</sup> *Canção do Exílio*, de Gonçalves Dias, confirma o rompimento da hierarquização de temas de que falou Rancière. Confirma, também, o fato de “todos os temas serem considerados poéticos” e de que “toda vida é digna de ser escrita”, pois “não há mais princípio de correspondência entre a dignidade dos personagens e a qualidade de expressão” (RANCIÈRE, 2007, p. 1).

Em conferência proferida na Universidad Nacional de Rosario (Buenos Aires)<sup>92</sup>, em 20 de outubro de 2012, o filósofo Jacques Rancière observa que em Flaubert

não há hierarquias, não parece haver um plano de narração. Todos os objetos são iguais assim como todos os personagens também o são. E que as coisas que rodeiam esses personagens têm igual importância, independentemente de que se trate de um farmacêutico, um proprietário de terras, uma empregada, um estudante, um trabalhador, um assistente ou um motorista. [...] Qualquer um pode experimentar qualquer paixão. O que faz possível a música da prosa de Flaubert é permitir a pessoas de certa condição coisas normalmente proibidas<sup>93</sup>.

Entendemos por “música na prosa de Flaubert” a definição de obra de arte ou, no dizer do autor de *O espectador emancipado*, uma “forma de arte” (RANCIÈRE, 2010c, p. 126). Sendo assim, “o romance torna-se grande arte quando a vida de qualquer um se transforma em arte”, conforme afirma Rancière em entrevista publicada na Revista Urdimento (2010c, p. 126). Referindo-se à fotografia no cinema, o autor ainda observa que esta “não é só uma for-

<sup>90</sup> De acordo com o PNUD (Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento), dados de 2010, Manari (PE) aparece na 19ª colocação com 0,487 de IDH, numa inversão da tabela, como um dos municípios mais pobres do Brasil. Contrastando com os 0,811 de Americana (SP), “verdadeira” décima nona colocada. Disponível em: <http://www.pnud.org.br/atlas/ranking/Ranking-IDHM-Municipios-2010.aspx>. Acesso em: 25 mar. 2014.

<sup>91</sup> O poema é declamado na última cena do documentário *Pro dia nascer feliz* (2006), de João Jardim.

<sup>92</sup> Disponível em: <http://www.unr.edu.ar/noticia/5794/jacques-ranciere-la-politica-y-la-ficcion>. Acesso em: 24 mar. 2014.

<sup>93</sup> En los textos de Flaubert no hay jerarquías, no parece haber un plan de narración. Todos los objetos son iguales, así como todos los personajes lo son. Por lo tanto, las cosas que rodean a esos personajes son igual de importantes, independientemente de que se trate de un farmacéutico, un terrateniente, una sirvienta, un estudiante, un obrero, un ayudante o un chofer. [...] Cualquiera puede experimentar cualquiera pasión. Lo que hace posible la música de la prosa de Flaubert es permitirle a gente de cierta condición cosas normalmente prohibidas

ma de mostrar o visível, mas mostrar que uma cena de rua ou a vida de qualquer pessoa tem direito de ser citada na arte” (RANCIÈRE, 2010c, p 126).

Nesse sentido, o epíteto de grande arte combina bem com *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, pois a filha de um camponês, protagonista desse romance, tem sua vida transformada em arte.

Durante seis meses, quando tinha quinze anos, Emma enxovalhou as mãos na sebenta poeira dos velhos gabinetes de leitura. Com Walter Scott, mais tarde, apaixonou-se por coisas históricas, sonhou com baús, salas de guardas e menestrelis. Teria preferido viver nalgum velho solar, como aquelas castelãs de longos corpetes que, sob o trifólio das ogivas, passavam os dias com o cotovelo sobre a pedra e o queixo apoiado na mão, vendo aproximar-se, do fundo do campo, um cavaleiro com uma pluma branca a galope sobre um cavalo preto (FLAUBERT, 2000, p. 39).

Figura 6 - *A leitora* (1770), Jean Honoré Fragonard



Fonte: [http://www.bordadeiras.com.br/main/obras\\_imortais\\_0508.htm](http://www.bordadeiras.com.br/main/obras_imortais_0508.htm)

Leitora aficionada de romances românticos, muitas vezes, acusada de confundir realidade e ficção, a jovem Rouault, futura senhora Bovary, tem em Rancière o seu defensor; pois, segundo afirma o filósofo em *A democracia literária*, entrevista concedida a Leneide Duarte-Plon, Emma não realiza confusão alguma.

Ela faz algo de muito mais perigoso. Ela exige que a vida seja como a literatura. Ela reclama o direito para uma filha de camponês – o direito para qualquer um – de viver seus ideais e as paixões que os poetas reservam às almas delicadas e bem nascidas. É isso que é escandaloso aos olhos dos contemporâneos, que se assustam com essa “excitação nervosa” que toma conta dos espíritos populares (RANCIÈRE, 2007, p. 2).

Ainda que não bem nascida, Emma é uma dessas almas delicadas, sedentas de uma vida não vivida. E, como o eu lírico de *Comida* (1987), música de Arnaldo Antunes, Sérgio



Brito e Marcelo Fromer, Emma “não quer só comida, bebida, dinheiro; ela quer a vida como a vida quer, ela quer prazer para aliviar a dor, ela quer diversão e arte, ela quer saída para qualquer parte”.

A conversação de Charles era sensaborona e rasa como um passeio da rua e nela desfilavam as ideias de toda a gente em traje vulgar, sem excitar emoção, nem riso, nem devaneio. Nunca tivera a curiosidade, segundo ele próprio dizia, de ir ao teatro ver os actores de Paris, enquanto residira em Ruão. Não sabia nadar, nem manejar as armas, nem atirar à pistola, e certo dia nem foi capaz de lhe explicar um termo de equitação que ela encontrara num romance. Não devia um homem, pelo contrário, saber tudo, ser exímio em múltiplas actividades, iniciar a mulher nas energias da paixão, nos requintes da vida, em todos os mistérios? Mas aquele não ensinava nada, não sabia nada e não aspirava a nada. Supunha-a feliz, e ela detestava-o por aquela calma tão bem assente, aquela serena inércia, a própria felicidade que lhe dava (FLAUBERT, 2000, p. 43).

Mas Charles Bovary não tem “Desejo, necessidade, vontade/ Necessidade, desejo, eh!/ Necessidade, vontade, eh!/ Necessidade...” (ANTUNES; BRITTO; FROMER). Essas considerações ratificam *Madame Bovary* como um texto artístico, pois, de acordo com Rancière (2010a, p. 25), “[a] propriedade de ser arte se refere aqui não a uma distinção entre os modos de fazer, mas a uma distinção entre os modos de ser”.

Os modos de ser tornam-se ainda mais relevantes, a nosso ver, porque marcam uma distinção do estético, outrora julgado “por critérios de perfeição técnica”, agora inscrito numa “certa forma de apreensão do sensível” (RANCIÈRE, 2010a, p. 25). O estético, nesse sentido, desobriga a arte “de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes” (RANCIÈRE, 2009, p. 33-34). Ora, se não há mais regras específicas nem hierarquias de temas, *Os sofrimentos do jovem Werther* (GOETHE, p. 11) são tão importantes quanto as angústias de uma jovem poeta dos rincões do Brasil.

Se me perguntares como são as pessoas por aqui tenho de te responder: como em todo lugar! É uma coisa bastante uniforme a espécie humana. Boa parte dela passa seus dias trabalhando para viver, e o pouquinho de tempo livre que lhe resta pesa-lhe tanto que busca todos os meios possíveis para livrar-se dele. Oh, destino dos homens!

Mas é um belo tipo de povo! Se por vezes me esqueço do mundo e gozo, junto de outras pessoas, os prazeres que ainda são permitidos aos homens, como o de se entreter a conversar

aberta e cordialmente ao redor de uma mesa bem servida, o de realizar um passeio de carruagem ou o de arranjar uma dança na hora certa, tudo isso produz em mim um efeito bastante agradável. Apenas não me agrada lembrar que há tantas outras faculdades descansando em mim, que bem podem enferrujar se não forem usadas, e por ora tenho de ocultar com cuidado. Ah, como isso conflagra o coração! E, todavia, ser incompreendido, é esse o destino da gente! (Werther. Maio, 17).

Eu poderia ser uma adolescente normal se não tivesse uma família formada por onze pessoas.  
 Eu deveria ter sido uma criança normal se não fosse[m] as responsabilidades que eu cumpria.  
 Eu deveria gostar do que faço se não fosse obrigada a fazer.  
 Eu deveria frequentar ambientes de lazer se eu não tivesse que trabalhar.  
 Eu deveria reclamar quando dizem algo [de] que não gosto se não tivesse inspiração para descrever cada situação.  
 Eu poderia reivindicar quando sou julgada injustamente, mas calo-me e a humildade prevalece.  
 Eu deveria ter uma péssima impressão da vida se não fosse a paixão que tenho pela arte de viver” (Valéria Fagundes)<sup>94</sup>

O depoimento de Valéria, moradora do sertão pernambucano, revela a subtração da cena política, reiterada a partir da repetição do emprego do futuro do pretérito (Eu *deveria*) e da denúncia ao não acesso aos bens incompressíveis, a exemplo do direito à brincadeira. Se não houvesse sido excluído da cena política, assim como os artesãos, poetas e atores o foram pelo gesto platônico, o eu lírico frequentaria ambientes de lazer, faria *outra coisa* e encarnaria *outra* personalidade (RANCIÈRE, 2010a, p.22). De acordo com o autor de *A estética como política*, “[a] política consiste em reconfigurar a partilha do sensível que define o comum de uma comunidade, em nela introduzir novos sujeitos e objetos, em tornar visível o que não era visto e fazer ouvir como falantes os que eram percebidos como animais barulhentos” (RANCIÈRE, 2010a, p.21).

Duas questões acerca da assertiva de Rancière nos chamam a atenção e merecem destaque: a primeira diz respeito à etimologia da palavra “comum” e, consequentemente, ao sentido que ela tem no texto; a segunda, à transformação de animais barulhentos em falantes. Discutindo as relações entre arte e política, Rodrigo Guéron (2012, p. 35) observa que o conceito de ‘comum’ “está na origem do conceito marxista de “comunismo”, [e] designa um espaço onde nós homens constituímos a nossa subjetividade, constituindo-a sempre socialmente: a nossa dimensão inexoravelmente política”.

Nesse sentido, “a partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no comum [na comunidade] em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce” (RANCIÈRE, 2009, p. 16). Mas, tomar parte nesse comum pode não ser algo tão simples, uma vez que a “ocupação” do indivíduo pode definir se ele tem (in)competências para o comum, “ser ou não visível num espaço comum dotado de uma palavra comum” (RANCIÈRE, 2009, p. 16). Entendemos que desconsiderar o quesito “ocupação”, ou melhor, apesar dele dotar de visibilidade e voz seres outrora excluídos do comum, é realizar um gesto político, é “reconfigurar a partilha do sensível” (RANCIÈRE, 2010a, p.21).

<sup>94</sup> Depoimento extraído do documentário *Pro dia nascer feliz* (2006), de João Jardim.

Nesse sentido, assim como a literatura, a Sétima Arte vem contribuindo para a reconfiguração dessa partilha. Interessa-nos, nessa discussão, o cinema latino-americano, mais especificamente, os filmes *A teta assustada*, de Claudia Llosa; *Whisky*, de Juan Pablo Rebella e Pablo Stoll; e *O segredo de seus olhos*, de Juan José Campanella. Esse recorte, entretanto, não nos impede de uma incursão por outras cinematografias a fim de melhor compreendermos como se dá essa partilha do sensível.

### 2.1.3 O cinema latino-americano como ato estético e espaço de manifestações das subjetividades políticas

O cinema, esse “dispositivo de exposição, de uma forma de visibilidade da arte” (RANCIÈRE, 2010a, p. 20), também tem sido espaço de reconfiguração da partilha do sensível. Em *Rio, 40 Graus* (1956), filme de Nelson Pereira dos Santos, identificamos uma reconfiguração nos primeiros minutos do filme. Inicialmente, a tomada aérea da “Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro” soa-nos como lugar comum, cartão-postal para estrangeiro ver, cujos espaços eram/são ocupados por seres visíveis e falantes. Em outras palavras, por uma elite carioca que residia/reside em Ipanema, Leblon, Copacabana; ficando, assim, excluídos os moradores de morros e favelas da capital fluminense, seres (ainda) invisíveis e ruidosos, cuja ocupação/profissão exigia pouca qualificação, a exemplo da empregada doméstica e do vendedor de amendoim.

Em “Realismo e Realidade no Cinema Brasileiro - De *Rio, 40 Graus* a *Cidade de Deus*”, Juliana Sangion (2005, p. 2) observa que

[o] filme de Nelson Pereira dos Santos mostrou o morro, os excluídos, – as alegrias e dissabores dessa gente – fundindo e vinculando a realidade deles com a própria realidade do Rio de Janeiro. De certa maneira, os excluídos eram assim, incluídos, contextualizados: eles eram a cidade e a cidade era o morro. Foi uma tentativa de Nelson Pereira de aproximar-se de um universo distinto sem julgamentos pré-concebidos. A favela no morro não aparece fechada em si, mas em contato com o resto da cidade. Assim como a música-tema do filme (Eu sou o samba, a voz do morro sou eu mesmo sim senhor....), *Rio, 40 Graus* deu voz ao morro, literalmente.

*Quero mostrar ao mundo que tenho valor...* Continua o eu lírico ratificando sua voz, visibilidade e participação no comum. A reconfiguração da partilha do sensível consiste “em tornar visível o que não era visto e fazer ouvir como falantes os que eram percebidos como animais barulhentos. Este trabalho de dissenso constitui uma estética da política [...]”, afirma Rancière (2010a, p.21). Nesse sentido, a estética da política em *Rio 40 Graus* eleva o filme de

Nelson Pereira dos Santos à categoria de forma de arte, no dizer de Rancière (2010c, p. 126), cuja grandeza reside em romper com o que estava pré-estabelecido, em deixar “falar aquilo que a ideologia esconde” (ADORNO, p. 68).

*Eu sou o samba, a voz do morro sou eu mesmo sim senhor....* A emancipação de ruídos à categoria de vozes falantes faz com que o cinema, assim como ocorre à literatura, passe a existir ao ser adotado por outros e a “tomar parte na vida social” e torne-se, “graças à leitura [fílmica, reflexiva], experiência compartilhada” (VARGAS LLOSA, p. 354).

Nos quase setenta anos que nos separam do lançamento de *Rio 40 Graus*, a experiência compartilhada assume novos contornos que

transcendem a mera denúncia das mazelas sociais, ao articular macrocontextos sociais com dramas privados e olhares para o detalhe aparentemente insignificante, demonstrando que as “políticas” são, desde sempre, enredadas em experiências concretas de vida, plasmadas por vivências subjetivas e afetivas (AZERÊDO, 2010a, p.265, grifo da autora).

Macrocontexto social, vivência subjetiva e afetiva, e detalhe aparentemente insignificante formam a tríade que problematiza o filme *Linha de passe* (2008), de Daniela Thomas e Walter Salles, para além do debate político engajado. Para contar a história de dificuldades de uma empregada doméstica e seus quatro filhos, os cineastas inserem na diegese o detalhe nada insignificante de uma pia entupida: “índice e metáfora de estagnação, obstáculo a ser cotidianamente enfrentado”, como observa Genilda Azerêdo (2012a, p. 269).

Tal objeto conota a vida precária em que vivem os personagens e a luta diária de cada um deles para realizar seus sonhos. Nessa narrativa,

[a] apreensão dos personagens em movimento significa uma busca particular, ampla e profunda pela própria cota de vida, algo que não poupa nem Reginaldo (Kaíque de Jesus Santos), a criança da família, em sua tentativa silenciosa e solitária de encontrar o pai (AZERÊDO, 2010a, p. 269).

No contexto do cinema latino-americano, Ana Maria Veiga (2012, p. 115) observa que o “trabalho com não atores, para além do realismo italiano” tem como principal efeito mostrar que “aquela história, aquela situação específica, isolada, podia ser a de qualquer um”. A história a que Veiga se refere é a de Beba e Dora (patroa e empregada, respectivamente), personagens de *Cama adentro* (2004), filme argentino de Jorge Gaggero. Nessa narrativa, a crise argentina é “uma” e não “a” personagem, algo pouco provável em meados do séc. XX se pensarmos, por exemplo, em *Tire dié* (1960), de Fernando Birri. Em *Cama adentro*, a crise “é mostrada com a terceira protagonista da história, movimentando as relações em torno do dinheiro e, na sua falta, também do afeto” (VEIGA, p. 104).

Em sua leitura do filme de Gaggero, Veiga observa que, da ruína, surge o afeto. Em outras palavras, “mediante a tensão econômica e emocional” entre as duas primeiras protagonistas (a crise argentina é a terceira, cf. VEIGA, p.104), devido ao não pagamento dos salários de Dora, “o afeto até então obscurecido foi colocado à luz. Dora virou senhora da história, aproximando-se de Beba, já que quase nada mais as diferenciava” (VEIGA, p. 112-113).

Banalidades desse “Novo Cinema Latino”, em que também incluímos o Brasil? Longe disso. Analisando o NCA (Nuevo Cine Argentino) do final do séc. XX e do início deste, Prysthon (2012, p. 251) fala do abandono do “discurso político mais explícito”, “mais engajado”, “mais panfletário em prol de uma busca do que está oculto, do que está calado, do que foi apagado, constituindo-se, assim, outro tipo de política, a política do cotidiano”.

Em suas reflexões, Prysthon (2012, p. 262) ainda aponta para um “certo esgotamento das estratégias fílmicas”, para “a impressão de uma superexposição [do tema “cotidiano”], de um esgarçamento pelo excesso de uso”. Mas a autora destaca também a necessidade de “avaliar os impactos dessa estética de modo mais contundente [...] na última geração que tem assumido sem pudores a influência desses cineastas” (PRYSTHON, 2012, p. 262). Dizendo de outro modo, seria avaliar a “influência viral”<sup>95</sup> de Lucrecia Martel (*La Mujer sin cabeza*, 2008; *La ciénaga*, 2001) em *À Deriva* (2009), filme de Heitor Dhalia (MENDONÇA FILHO, 2009).

Concordamos com Prysthon acerca da avaliação desse impacto; talvez, ainda, da possibilidade de avaliar a influência do cinema do diretor finlandês Aki Kaurismäki (*A garota da fábrica de caixa de fósforos*, 1990) na filmografia uruguaia, mais especificamente nos trabalhos de Juan Pablo Rebella e Pablo Stoll (*Whisky*, 2004; *25 Watts*, 2001), por exemplo.

Em que pese o argumento de Prysthon acerca do esgarçamento da temática do cotidiano em parte das produções do cinema latino-americano dos anos 2000, no que se refere à discussão acadêmica, esse é um tema que nos permite uma busca “por outro tipo de política” (PRYSTHON, 2012, p. 251): a do cotidiano do homem comum, “herói anônimo”, “murmúrio das sociedades”, no dizer de Michel de Certeau (1998, p. 57). Para o autor de *A invenção do cotidiano*, “os projetores abandonaram os atores donos de nomes próprios e de brasões sociais para voltar-se para o coro de figurantes amontoados dos lados, e depois fixar-se enfim na multidão do público” (CERTEAU, p. 57).

Fausta. Marta. Jacobo. Benjamín. Uma indígena. Uma operária. O dono de uma fábrica decrépita. Um escrivão aposentado. Personagens-protagonistas dos filmes *corpus* de nossa

<sup>95</sup> A expressão é do cineasta e crítico de cinema Kleber Mendonça Filho. Disponível em: <http://cinemascopiocannes.blogspot.com.br/2009/05/deriva-un-certain-regard.html>. Acesso em: 29 mar. 2014.

pesquisa. É para eles que os projetores/as câmeras de Claudia Llosa, Juan Pablo Rebella e Pablo Stoll, e Juan José Campanella se voltam, tornando-os visíveis e falantes, para usarmos a expressão de Rancière (2010a, p.21).

Aparentemente “seres” diversos, o ponto de interseção entre a história dessas personagens é a reconfiguração da partilha do sensível, é a assunção do “qualquer um” (RANCIÈRE, 2009, p. 48), é pensar o comum “no intervalo modesto entre a sobrevivência e a vida possível, no horizonte concreto do dia após dia” (LOPES, D., 2012, p. 147-148). Vida possível. Desejo de afeto. Busca por uma vida que faça sentido.

## 2.2 “Preâmbulo” às narrativas poéticas e autorreflexivas: acordes para o cotidiano

Pensar os filmes-*corpus* dessa pesquisa como narrativas poéticas e autorreflexivas é pensar o modo, do ponto de vista semântico e estético, como elas são construídas. Modo esse que se reflete no trabalho com a mensagem verbal/oral, quer seja na canção de “La sirena”, em *A teta assustada*; quer seja no diálogo, ou na ausência dele, entre os personagens Jacobo/Hérman e Jacobo/Marta, em *Whisky*; quer seja nas cartas interpretadas por Sandoval e o Tabela, em *O segredo de seus olhos*; quer seja na seleção e combinação das imagens dessas películas.

Nesse sentido, verbo e imagem apontam para a literariedade e fotogenia dos textos fílmicos pensados a partir do cotidiano da gente comum, passível de ser encontrada em qualquer esquina de grandes (e pequenos também) centros urbanos, que sonha com uma vida possível “no horizonte concreto do dia após dia” (LOPES, D., 2012, p. 148); falávamos sobre isso quando discutimos acerca da política da ficção.

Nessa perspectiva, todos os objetos e personagens são iguais e têm igual importância (RANCIÈRE, 2012). O mesmo ocorre na perspectiva do estético que desobriga a arte de “toda e qualquer regra específica” (RANCIÈRE, 2009, p. 33-34). Sendo assim, a realização de *A teta assustada*, *Whisky* e *O segredo de seus olhos* corrobora essa ausência de regras e hierarquias, uma vez que a vida da gente comum tem a mesma relevância que a vida de uma aristocrata.

Sem regras e hierarquias de temas, o cotidiano de Fausta, Jacobo, Marta, Hérmán, Espósito é o espaço para pensarmos os acordes entre as narrativas poéticas e autorreflexivas, algo que nos propomos a fazer a partir de gêneros/textos artísticos diversos que abordam tal temática, a exemplo da canção *Sinal Fechado*, de Paulinho da Viola; do conto *A autoestrada do sul*, de Julio Cortázar; da matéria jornalística *A escolha de Sílvio*, de Fred Figueroa; dos filmes *Dogville*, de Lars Von Trier, e *Histórias mínimas*, de Carlos Sorín.

Nossa escolha ampara-se no fato de essas narrativas encerrarem questões que dialogam com os filmes de Llosa, Rebella e Stoll, e Campanella a partir da temática do cotidiano. Tal temática, a do *quotidianus*, do habitual, do previsível, está em consonância com as ações rotineiras, por exemplo, dos personagens do filme *Whisky*, e suscita uma reflexão acerca do que as ações hodiernas encerram ou, melhor dizendo, o que elas nos revelam da sociedade contemporânea.

Olá, como vai?  
 Eu vou indo e você, tudo bem?  
 Tudo bem eu vou indo correndo  
 Pegar meu lugar no futuro, e você?  
 Tudo bem, eu vou indo em busca  
 De um sono tranquilo, quem sabe...  
 Quanto tempo... pois é...  
 Quanto tempo...  
 [...]

(Paulinho da Viola, 1970)

Embora, inicialmente, *Sinal Fechado*, música de Paulinho da Viola, remeta-nos à ideia de encontro, de comunicação (Olá, como vai?/ Eu vou indo e você, tudo bem?), a perspectiva da canção vai na contramão do termo latino *communicare*: “tornar comum, fazer saber” (CUNHA, 1986, p. 202). Nesse desencontro, típico do mundo contemporâneo, os interlocutores desse diálogo não fazem saber um ao outro: “Tanta coisa que eu tinha a dizer/Mas eu sumi na poeira das ruas”; “Eu também tenho algo a dizer,/ Mas me foge à lembrança!”, afirmam os interlocutores.

As possíveis revelações encontram-se no não-dito, nas frases inacabadas encerradas com reticências num diálogo fático; ainda assim, os interlocutores não conseguem partilhar algo, não tornam comum suas vivências. Portanto, não há comunicação, no sentido corriqueiro da palavra; algo não muito diferente da incomunicabilidade das personagens A e B, no irônico conto “Diálogo” (p. 8), de Caio Fernando Abreu<sup>96</sup>.

O fato é que, em ambos os textos, a comunicação não se concretiza, pois o sinal está fechado para a interação: “Pra semana.../O sinal.../Eu procuro você.../Vai abrir, vai abrir...” (VIOLA). Isso nos leva a pensar que, caso o semáforo se mantivesse vermelho, o “diálogo” permaneceria *ad infinitum*: “Você disse?/Eu disse?/Não. Não foi assim: eu disse./O quê?/ Você é meu companheiro?/ Hein?” (ABREU).

O algo a dizer, o não-dito – “O que é que você quer dizer com isso?”, indaga o interlocutor B, no conto de Caio Fernando Abreu –, afastam-nos da comunicação, ou seja, do “lugar de confrontações, de acordos, de negociações” (FIORIN, 2013, p. 19). Fiorin observa ainda que a comunicação se dá através da linguagem e que esta

não se presta apenas para informar [Referencial], influenciar [Conativa], expressar emoções e sentimentos [Emotiva], criar e manter laços sociais [Fática] e falar da própria linguagem [metalinguística], ela é também lugar e fonte de prazer [poética]” (FIORIN, p 24).<sup>97</sup>

<sup>96</sup> O texto não possui local nem data de publicação.

<sup>97</sup> No corpo do texto, em momento algum, Fiorin nomeia as funções de Jakobson. O comentário encontra-se em nota de rodapé do referido trabalho.



Essas funções/ações da linguagem são propostas por Jakobson e precisam ser estudadas/analizadas em relação à fala, uma vez que “qualquer ato de fala envolve uma mensagem e quatro elementos que lhe são conexos: o emissor, o receptor, o tema (*topic*) da mensagem e o código utilizado”(JAKOBSON, 1995, p. 19). Em um casamento entre funções e fatores propostos pelo autor de *Lingüística e comunicação*, temos os seguintes pares: Emotiva-Remetente; Referencial-Contexto; Fática-Contacto; Conativa-Destinatário; Poética-Mensagem; e Metalingüística-Código.

Vale ressaltar que essa “relação” se dá na literatura, no cinema, nas artes de um modo geral, pois, do mesmo modo que “muitos dos procedimentos estudados pela Poética não se confinam à arte verbal” (JAKOBSON, p. 119), as demais funções da linguagem não se limitam ao emprego corriqueiro, e exemplos acerca dessa questão não são raros. Em “O uso do clichê e da função fática da linguagem em *Sinal Fechado*” (2010, p. 29), Isabel Cristiane Jerônimo observa:

[A] função fática funciona no texto [*Sinal Fechado*] não simplesmente como *script*, como um modo social estereotipado de se estabelecer um contato entre interlocutores, mas constitui-se como o próprio trabalho com a mensagem, a função poética se dá por meio da linguagem fática. Dessa forma, o predomínio estilístico no texto não é, como pode parecer à primeira vista, do aspecto fático, mas do aspecto poético que se concretiza por meio da linguagem fática.

Nesse sentido, as funções da linguagem, quando desautomatizadas de sua função primeira, podem estar “a serviço” da poeticidade de gêneros textuais diversos. O mesmo se dá com os objetos: habituados à sua forma “original”, passamos a não vê-los mais; “é preciso deformá-los para que o nosso olhar neles se detenha” (TODOROV, 2013, p. 14). Tal assertiva, ao tratar das ideias que constituíram a doutrina do formalismo russo, vai ao encontro do pensamento de Ismail Xavier (2008, p. 17, grifo do autor) no combate ao clichê da imagem cinematográfica, uma vez que esta induz

a uma leitura pragmática geradora de reconhecimentos do já dado e do que não traz informação nova, ou seja, do combate àquela forma de experiência na qual não se vê efetivamente a imagem e não se percebe a experiência, ou, se quisermos, não se captura o que acontece na imagem, pois a mobilização de protocolos de leitura já automatizados define *a priori* “do que se trata” quando olhamos a imagem ou seguimos a narrativa.

O comentário de Xavier nos faz pensar na desautomatização narrativa do cinema iraniano de Mohsen Makhmalbaf, mais precisamente do longa-metragem *Gabbeh* (1996). Essa narrativa mistura imagens documentais da tribo nômade Gashgai (Sudeste do Irã) e imagens ficcionais que contam a história do amor proibido de uma jovem que tece um gabbeh (tipo de

tapete persa colorido) e tem sua história nele tecido. Explicamos: à medida que acompanhamos a tessitura do tapete, acompanhamos, também, a tessitura da trama/da história da protagonista, que também se chama Gabbeh, e de outras tramas paralelas.

Figura 10 - Cena do casamento do tio de Gabbeh



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=J1D9XzddB84>

A exemplo da arte como imitação da vida, o tapete não é tecido de forma linear e deixa fios que são retomados/recuperados ao longo da tessitura narrativa, adequando-se à ordem natural dos acontecimentos vividos/tecidos/narrados pela protagonista. Nesse sentido, as cores dos novelos de lã, assim como a seleção e combinação dos fotogramas do filme, têm função fundamental para a compreensão das histórias de nascimento, morte, sofrimento e paixão.

Figura 11 – Metáfora da noite de núpcias dos recém-casados no filme *Gabbeh*



No sentido horário, da esquerda para a direita, a sequência acima funciona como metáfora da noite de núpcias do tio da narradora-personagem. Antes disso, Gabbeh conta-nos: “Nosso clã deixou meu tio e sua esposa, à margem do rio, para sua lua de mel”. Na cena inici-

al, o noivo aponta, em outro quadro, o campo de flores que vai dar cor à lã que tingirá a cena de paixão; em seguida, vemos (e ouvimos o som de) um regato que leva imagens vermelhas (flores que escorrem) como se fossem manchas de sangue – provavelmente uma alusão à consumação do ato sexual entre os noivos.

O casamento do tio era a condição imposta por seu pai (de Gabbeh) para que nossa narradora-personagem pudesse, finalmente, viver sua própria história de amor. A flor vermelha que ela “colhe” do riacho, entretanto, não corresponde à metáfora de sua união com o homem amado; antes, Gabbeh precisaria, segundo seu pai, esperar a realização de um outro evento: o nascimento de seu mais novo irmão. Resignada, a narradora prepara-se para tecer essa nova trama.

As imagens a seguir surgem na sequência do poema narrado por Gabbeh, seu tio e outras jovens tecelãs e ilustram a metáfora do nascimento de uma criança:

A vida é cor!  
O homem é cor!  
A mulher é cor!  
O menino é cor!  
O amor é dor!

Figura 12 – Nascimento do irmão de Gabbeh



Símbolo do nascimento e da criação, o ovo corrobora a desautomatização da linguagem, pois, em vez de uma criança nos braços de mãe (ou da parteira), deparamo-nos com a imagem de um objeto (ovo) que está associado à energia vital, à renovação, ao (re)nascimento. Na sequência, temos a imagem do caldeirão, cuja “forma convexa, voltada para dentro e para baixo”, remete-nos ao útero (COELHO, 1998, p. 85), lugar onde a vida é

gerada, onde a vida é cor. Cor essa simbolizada pela lã “renovada” na cor vermelha, usada na tessitura dessa vida que surge na figura de um menino no *gabbeh*.

Se nessas imagens o estranhamento na representação do nascimento de uma criança dá a tônica da poeticidade no filme de Makhmalbaf, nos versos que as precedem não é diferente, uma vez que a associação semântica do significante “amor” com o significado “cor” é desfeita. A desautomatização se dá com a quebra do paralelismo semântico e, em vez de cor, vivacidade, o significante “dor” instaura o significado de sofrimento em consonância com a vida amorosa de *Gabbeh* que vê a possibilidade de ter uma vida com cor, como aludida nos quatros primeiros versos do poema, sempre adiada devido às responsabilidades para com o seu clã.

A mudança do campo semântico cor/dor é resultado do processo de seleção (similaridade) e combinação (contiguidade); processo esse que se faz presente ao longo dos cinco versos do poema. Ao encontrar a similaridade entre os termos selecionados, observamos que, como ocorre no exemplo “José é águia” (PIGNATARI, p. 2005, 16), a semelhança não está nos signos “vida, homem, mulher, criança”, mas no objeto designado por ele, no caso, a “cor” vermelha. Estamos entrando, portanto, no âmbito da contiguidade, da proximidade.

No filme iraniano *Gabbeh*, como ocorre na cultura ocidental, a cor vermelha está relacionada à paixão/ao sexo (O homem é cor/A mulher é cor), à vida – talvez devêssemos dizer ao surgimento de uma nova vida (O menino é cor) –, mas também está relacionada ao sofrimento, herança etimológica do vocábulo *passione*. Nesse sentido, amor é igual à paixão que é igual à dor, na experiência da narradora-personagem.

No poema, a visualidade se sobrepõe à verbalidade; marca da função poética da linguagem que “projeta o princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação” (JAKOBSON, 1995, p. 130) ou, numa outra leitura, “pela projeção de códigos não-verbais (musicais, visuais, gestuais, etc.) sobre o código verbal” (PIGNATARI, p. 17).

As questões aqui colocadas acerca de *Gabbeh* nos permitem pensar na poeticidade de suas imagens a partir de procedimentos particulares que lhes garantem uma percepção estética (CHKLÓVSKI, 2013, p. 86). Esses procedimentos, vale dizer, não estão ligados a nenhum protocolo de leitura, o que seria um indicador da automatização do filme de Makhmalbaf. Nesse conto de fada étnico, como o pintor inovador, Makhmalbaf vê “no objeto o que ainda não via” e impõe à percepção do leitor/espectador uma nova forma (JAKOBSON, 2013, p. 112). A leitura, que ora fazemos do filme iraniano, respalda-se no que diz Xavier (2008, p. 17):

[p]ara mim, o que vale – estética, cultural e politicamente – é a relação com a imagem (e a narrativa) que não compõe de imediato a certeza sobre este

“do que se trata” e lança o desafio para explorar terrenos não-codificados da experiência. Tanto melhor se o próprio filme se estrutura para impedir o conforto de reconhecimento.

A desautomatização pode ocorrer, como já observamos, devido aos “dois modos básicos de arranjo utilizados no comportamento verbal, *seleção* e *combinação*” (JAKOBSON, 1995, p. 129), e que merecem, a nosso ver, um olhar um pouco mais demorado a fim de compreendermos melhor a poeticidade dos filmes aqui discutidos. Continuemos, então, com exemplos desses modos.

Se “criança” for o tema da mensagem, o que fala seleciona, entre os nomes existentes, mais ou menos semelhantes, palavras como criança, guri(a), garoto(a), menino(a), todos eles equivalentes entre si, sob certo aspecto e então para comentar o tema, ele pode escolher um dos verbos semanticamente cognatos — dorme, cochila, cabeceia, dormita. Ambas as palavras escolhidas se combinam na cadeia verbal. A seleção é feita em base de equivalência, semelhança e dessemelhança, sinonímia e antonímia, ao passo que a combinação, a construção da seqüência, se baseia na contiguidade (JAKOBSON, 1995, p. 129-130).

Décio Pignatari (p. 14-15) oferece-nos um exemplo interessante acerca desses eixos:

Examine um cardápio: o que você vê ali? Estão agrupados (por semelhança) os pratos que formam as entradas, as carnes, os peixes, os acompanhamentos, as sobremesas, as bebidas. Quando você escolhe uma certa entrada, uma carne, um acompanhamento, uma sobremesa e uma bebida para formar sua refeição, você está montando um sintagma... gastronômico.

No que se refere ao desenvolvimento de um discurso, Jakobson (p. 55) observa que este “pode ocorrer segundo duas linhas semânticas diferentes: um tema (*topic*) pode levar a outro quer por similaridade, quer por contiguidade”. Jakobson (p. 56) refere-se ao processo metafórico (similaridade) e ao metonímico (contiguidade), respectivamente, e observa que ao manipulá-los “em seus dois aspectos (posicional e semântico) – por seleção, combinação e hierarquização –, um indivíduo revela seu estilo pessoal, seus gostos e preferências verbais”.

Mas nem só de estilo pessoal, gostos e preferências verbais vive a poesia, ou melhor, a poeticidade de um texto; a seleção de determinados vocábulos, por exemplo, contribuem para a literariedade de um texto. Em “A seleção lexical em *Mulheres de Atenas*” (1999, p. 92, grifos do autor), Duarte comenta acerca das seis partes que compõem a música de Chico Buarque:

[T]odas elas começam com o verso *Mirem-se no exemplo daquelas mulheres de Atenas*. Após o verso, segue-se, em cada parte, uma frase diferente quanto ao verbo que a encabeça. No cômputo geral, trata-se de verbos que conotam atitude feminina de submissão.

Selecionados pelo eu lírico da canção, os verbos “vivem”, “sofrem”, “despem-se”, “geram”, “temem” e “secam”, seguidos do adjunto adverbial de favor, “pros seus maridos”, adensam o significado do texto, pois assinalam “os beneficiados pela submissão e passividade da mulher” (DUARTE, p. 93). Ademais, tal seleção e combinação remetem-nos ao sentido “primordial do termo *poesia*, em grego antigo”, (JAKOBSON, 2013, p. 8), ou seja, poesia como criação, algo análogo à função poética.

Esta função trata do processo de criação, envolvendo as seguintes questões: Que elementos o artista *selecionou*? Como ele *combinou* estes elementos na obra? A primeira pergunta envolve uma análise morfológica (tipos de linhas, texturas, cores, formas, figuras, objetos, materiais etc). A segunda estabelece uma análise sintática, discutindo como estes diversos elementos se organizam na composição (simetria, diagonalidade, repetição, acúmulo etc.). O importante é que estes conteúdos formais, ligados à gramática ou fundamentos da linguagem, sejam sempre introduzidos a partir da obra e buscando desvendar o seu propósito semântico (LOSADA, 2010, p. 2536, grifos nossos).

*Dogville* (2003) serve-nos para ilustrar o comentário de Losada. Fugindo da chamada narrativa clássica, o filme de Lars von Trier divide-se em nove “capítulos”, precedidos de um prólogo em que um narrador onisciente apresenta-nos a “cidade cão” e os seus habitantes. Irônico, o narrador nos mantém informados sobre todos os acontecimentos, ao longo da narrativa, e tece comentários acerca da natureza humana e da hospitalidade dessa cidade, como ocorre no “capítulo” IX, por ocasião da chegada dos gângsteres que vieram capturar Grace (fugitiva/heroína), após denúncia de um de seus moradores: “Tom havia organizado uma delegação para recebê-los. Dogville pode ficar longe de tudo, mas é muito hospitaleira, é claro”.

Construída como uma planta baixa, a cidade-personagem é uma pequena vila com “casas”, sem portas ou janelas, o que não impede a materialização desses elementos a partir do som (*toc toc*) que ouvimos (e vemos) na porta e dos gestos dos personagens segurando uma maçaneta imaginária ao adentrarem às casas ou ao saírem delas.



Figura 13 – A casa de Thomas Edison e seu filho



Fonte: DVD *Dogville*

Em *Dogville*, a seleção (e combinação) desses elementos não é gratuita e tem um propósito semântico e estético. De acordo com Alexandre Busko Valim (2004),

[a]o abdicar dos cenários e dos adereços, o diretor procurou valorizar o âmbito de cada personagem para que o espectador, despojado do “supérfluo” e do “superficial”, pudesse olhar apenas para o que verdadeiramente interessa em seu filme: a desumanidade que “emana” da humanidade.

Ao mostrar um cenário artificial, com casas riscadas a giz no chão e discriminadas com os nomes de seus respectivos donos – a exemplo do cachorro Moisés, cuja materialidade se dá através da grafia do vocábulo “Dog”, onde seria a sua casinha, e do latido feroz ao ter o seu osso roubado por Grace, logo no primeiro “capítulo” da narrativa –, von Trier desautomatiza a linguagem fílmica, provoca o estranhamento e expõe o fazer artístico. Nesse sentido, as funções poética e metalinguística se tocam, pois ambas expõem o *como* fazer.

Retomaremos essa questão da interseção entre as funções poética e metalinguística mais adiante; por ora, convém lembrar que a “linguagem deve ser estudada em toda a variedade de suas funções” e “[a]ntes de discutir a função poética, devemos definir-lhe o lugar entre as outras funções da linguagem” (JAKOBSON, 1995, p. 122).

Não faremos aqui, entretanto, uma análise exaustiva acerca de todas as funções propostas por Jakobson; propomos apenas um comentário sobre elas, a partir da análise de “A escolha de Sílvia”, reportagem de Fred Figueroa, publicada no *Diário de Pernambuco* (2007), uma vez que esse texto encerra as funções básicas da linguagem e serve-nos como exemplo de desautomatização do texto jornalístico.

### 2.2.1 As funções de Jakobson e a poesia tirada de uma notícia de jornal

“A escolha de Sílvio”<sup>98</sup> narra, como em uma história em pequenos “capítulos”, a violência nossa de cada dia nos grandes centros urbanos. O cenário para a narrativa é a Mário Melo, uma das principais avenidas da capital pernambucana. O narrador é o repórter Fred Figueroa cuja impessoalidade da escrita do jornal é abandonada – e, com ela, o “papel” de narrador-observador dos fatos, característica da função Referencial e comum em (con)textos científicos e jornalísticos – em prol de uma escrita pessoal, emotiva, em que o remetente/entrevistador/narrador-personagem expressa as suas inquietações:

[u]ma década depois, a relação de “ex-vizinhos” (eu, no 1º andar; e ele no portão) se adapta ao aprofundamento necessário da relação jornalista/personagem. Só então, pela primeira vez, perguntei como Sílvio foi parar na rua. Teria crescido assim? Teria família? Teria tido escolha? (FIGUEIROA, 2007).

O emprego do verbo “perguntar” na primeira pessoa do singular seguido de três orações interrogativas, com o verbo no futuro do pretérito (*teria*), reforça a presença da função Emotiva, uma vez que as indagações do entrevistador, posteriormente respondidas pelo entrevistado, soam-nos como um solilóquio do jornalista-personagem.

O interessante é que a função “primordial” no texto jornalístico (Referencial) é praticamente apagada já no início da reportagem e, em vez da ênfase ao Contexto, o jornalista-personagem destaca o Código, o que nos remete à função Metalinguística; revelando-nos, no parágrafo comumente destinado ao “lead” da notícia, a estrutura do próprio “lead”.

#### I. O lead

Na faculdade de jornalismo, uma das lições básicas diz que toda reportagem deve, logo no início, responder a seis questões fundamentais: Quem? O quê? Quando? Onde? Como? Por quê? Também é, teoricamente, uma regra que os textos devem ser descritivos, informativos, quase impessoais. E, por isso, o repórter deve evitar sempre transparecer opiniões ou sentimentos. Sendo assim, esta talvez não seja uma reportagem. É só uma história que deve ser contada. E que não poderia ser contada de outra forma.

**Quem?** Sílvio, 48 anos.

**O quê?** Vive na rua.

**Quando?** Há exatamente 10 anos.

**Onde?** Em qualquer rua do Grande Recife.

**Como?** Andando sem destino, pedindo esmola, consumindo drogas, procurando um lugar seguro pra dormir.

**Por quê?** Boa pergunta. “Por quê?”

<sup>98</sup> A reportagem ganhou o Prêmio Cristina Tavares de Jornalismo de 2007, do Sindicato dos Jornalistas Profissionais do Estado de Pernambuco (Sinjope). Disponível em: [http://www.diariosassociados.com.br/home/veiculos.php?co\\_veiculo=33](http://www.diariosassociados.com.br/home/veiculos.php?co_veiculo=33). Acesso em: 17 maio 2014.



Os demais “capítulos” dessa história são compostos por: II O reencontro; III O encontro; IV A entrevista; V A história; VI A escolha; VII A prisão; e VIII A conclusão. Neste último, o jornalista-personagem carrega na tonalidade da crônica e leva-nos à reflexão do fato, da realidade do cotidiano de seres marginalizados: “Sílvia abriu mão dos seus documentos, do seu sobrenome, da sua família, do seu passado e do futuro. Sílvia é o Brasil que não muda.” Nesse sentido, o título da reportagem reflete não apenas a coerência com a estrutura da narrativa – afinal, se não é uma notícia, para que uma manchete? – mas também a condição de *não-cidadão* do personagem-entrevistado.

Condição essa enfatizada pela negação da enumeração das notícias dos velhos jornais: “O mendigo espancado. O índio queimado. O adolescente que roubou no sinal de trânsito. O traficante que fugiu da prisão. O assassino brutal.” O jornalista-personagem afirma que Sílvia preferiu não existir. E, como se desejasse ratificar o caráter metalinguístico da “matéria”, sentencia: “Por isso que a história de Sílvia não cabe em um lead. Não é uma notícia. É só uma história que precisava ser contada.”

Em gradações diferentes, mas centradas no destinatário, as funções Fática e Conativa aparecem, ainda que discretamente, nessa história. A primeira, geralmente, caracterizada pelo “pendor para o CONTATO”, “por uma troca profusa de fórmulas ritualizadas, por diálogos inteiros cujo único propósito é prolongar a comunicação” (JAKOBSON, 1995, p. 126); a segunda “encontra sua expressão gramatical mais pura no vocativo e no imperativo”, além de centrada na “segunda pessoa” e no “destinatário” (JAKOBSON, p. 125-126).

Não é necessário um levantamento desses caracteres no texto em questão – pois não os encontraríamos –, mas há modos de dizer em “A escolha de Sílvia” que podem ser entendidos como recursos para ampliação da caracterização das funções Fática e Conativa. Nesse sentido, a pergunta final do lead, “devolvida” ao leitor (destinatário) da matéria: **“Por quê? Boa pergunta. “Por quê?””,** desperta-lhe [no leitor] a atenção para a leitura da matéria, mantém o canal aberto e prolonga a comunicação entre emissor/remetente-receptor/destinatário.

No que se refere à função Conativa, tão corriqueira na propaganda, a adaptação visual/gráfica do texto em capítulos, como em uma história com princípio, meio e fim, renunciando à estrutura texto-corrido, em colunas, típica da matéria jornalística, convida o destinatário (e apela) à leitura da história. Uma outra adaptação diz respeito ao repertório linguístico com o uso de expressões coloquiais, a exemplo de “Andando sem destino, pedindo esmola, consumindo drogas, procurando um lugar seguro *pra* dormir” (grifo nosso), em consonância com a linguagem cotidiana, próxima, assim como é próxima do emissor e do leitor/destinatário do texto, morador de qualquer cidade grande, a realidade de Sílvia:

[e]ra 1997. No portão da garagem do prédio, sob papelões e pedaços de roupa suja, vi que havia um homem. Para tirar o carro, precisava pedir que ele saísse. Então, conheci Sílvia. E ainda o veria muitas e muitas outras vezes ali. Olhares desconfiados. Conversas rápidas. Uns pães. Uns reais. Umas camisas que já não serviam (FIGUEROA).

Quanto à função Poética – talvez a grande responsável pela literariedade da matéria, ou pelo menos pelo “flerte” desta com a linguagem literária –, ela se faz presente porque o texto analisado “transcende a mera repetição de fórmulas, estereótipos, clichês e frases feitas, comuns a textos jornalísticos e, evidentemente, a (maus) textos literários” (OLIVEIRA, 2009, p. 19).

Oliveira observa também que

há gêneros jornalísticos que permitem uma abertura maior a técnicas literárias, como o perfil de personalidades e reportagens investigativas. Tudo vai depender, afinal, de como nos aproximamos de um determinado texto. Isso não impede que o autor lance mão de técnicas literárias ao construir seu texto.

Em “A escolha de Sílvia”, a função poética surge desde o momento em que o autor do texto investe-se da figura de narrador-personagem, corrompe as fórmulas aprendidas nas aulas da faculdade de jornalismo e propõe uma nova forma “de dizer novas velhas coisas” (OLIVEIRA, p. 19).

Sentou num batente entre as plantas para descansar. Trazia no bolso de trás da calça páginas de um jornal que catou em algum lugar. *Notícias de um mundo distante*. De um mundo [em] que ele não se sente presente. *Que passa rápido nos carros da avenida*. Eu estava em um desses carros. E aquela não era a primeira vez que eu via Sílvia (FIGUEROA, grifos nossos).

“Notícia de um mundo distante”. “Que passa rápido nos carros da avenida”. São alguns dos exemplos de valorização da mensagem através das figuras de linguagem, a exemplo da metáfora ou, se preferirmos, da metonímia e da prosopopeia: “O *mundo passa* rápido...”; e da brincadeira com o código na estruturação/ organização do texto em pequenos capítulos, algo já observado. Essas características corroboram a presença da função poética na matéria jornalística a partir da elaboração criativa da mensagem; características, a propósito, determinantes para construção e desfecho da história: “Sílvia poderia ser uma notícia desses velhos jornais. [...] Mas ele preferiu não existir. Essa foi a sua escolha”.

A esse “pendor (*Einstellung*) para a MENSAGEM como tal” ao “enfoque da mensagem por ela própria”, Jakobson classifica como função poética da linguagem (1995, p. 127). Mais: alerta-nos para o fato de que “essa função não pode ser estudada de maneira proveitosa

desvinculada dos problemas gerais da linguagem” e de que “reduzir a esfera da função poética à poesia ou de confinar a poesia à função poética seria uma simplificação excessiva e enganadora” (JAKOBSON, p. 128). A matéria jornalística de Fred Figueroa e a canção/poesia de Paulinho da Viola ilustram bem a assertiva de Jakobson.

De modo similar, o aspecto poético se concretiza em “A escolha de Sílvia” por meio da função metalinguística, ou ainda pela reelaboração da função referencial, que converte, o que seria uma notícia datada – afinal, já se passaram sete anos desde a publicação da matéria –, “uma mensagem em algo duradouro – tudo isso representa, de fato, uma propriedade inerente e efetiva da poesia” (JAKOBSON, p. 150). Ainda de acordo com Jakobson (p. 150), “a supremacia da função poética sobre a função referencial não oblitera a referência, mas torna-a ambígua”.

Refletindo acerca do pensamento de Jakobson, Paul Ricoeur (2000, p. 225) observa a complexidade dessa questão e afirma que ela “implica uma decisão propriamente filosófica sobre o que significa realidade”. E completa: “É provável que a referência ao real cotidiano deva ser abolida para que seja liberado outro tipo de referência a outras dimensões da realidade” (RICOEUR, p. 225-226).

Com ares de crônica, “A escolha de Sílvia” revela-se como um relato poético do real, que abole o real cotidiano e libera outras dimensões da realidade, de que nos falou Ricoeur, devolvendo à realidade sensível determinado aspecto do cotidiano que estava “enquadrado, estereotipado ou formatado pelo senso comum”, conforme afirma Rancière (2012).

Essa questão remete-nos ao ponto em comum dos filmes-objetos desta pesquisa: descrever, de modo particular, o cotidiano das personagens e suas dores. Nesse sentido, as funções de Jakobson, mais precisamente a poética e a metalinguística, presentes em *A teta assustada*, *Whisky* e *O segredo de seus olhos*, narrativas poéticas e autorreflexivas, fazem-nos “ver de novo a realidade” (JUARROZ, 1994) e respondem pela expressividade poética à flor da tela desses filmes.

### 2.2.2 Narrativas poéticas e autorreflexivas: a verdade da imaginação e a revelação da condição humana

*Sinal Fechado* e *Dogville*. Desencontro e violência na/da sociedade contemporânea certamente são os principais temas dessas narrativas que “precisavam ser contadas”: “nela [Sinal Fechado] só quis entranhar uma coisa muito divulgada por aí: a comunicação. Todo

mundo já estêve na situação dos personagens da música: em seus carros, querendo matar saudades enquanto o sinal não abre”, afirma Paulinho da Viola (O GLOBO, 1970, p 11).

Aparentemente simples, a cena em que os personagens querem matar o tempo, tentam colocar a conversa em dia – fato impedido pela “abertura” do sinal – esconde/revela a incomunicabilidade da vida moderna, da dificuldade de falar de si mesmo, de ouvir o outro (Tudo bem eu vou indo correndo/ Pegar meu lugar no futuro, e você ?/ Tudo bem, eu vou indo em busca/ De um sono tranquilo, quem sabe ...). Afinal, o que há nesse futuro? O que significa a busca por um sono tranquilo? Segurança, estabilidade, uma vida sempre no porvir?

Difícil não nos identificarmos com os personagens dessa fábula, pois o anonimato deles torna-os, cada vez mais, nossos iguais: homens e mulheres comuns no corre-corre das grandes cidades. Fragmentados, impossibilitados de abrir-se com e para o outro, os personagens protelam/indeterminam o lugar/momento do encontro (Precisamos nos ver *por aí*/ Pra semana, prometo *talvez* nos vejamos), desumanizam-se.

Mas, como é possível encontrar o outro, conhecê-lo, se o homem não realiza a “difícilíssima e perigosíssima viagem” (ANDRADE, C., 2012, p. 27), ou seja, a viagem de si a si mesmo? Conhecer a si mesmo é humanizar-se, é descobrir-se na alegria de conviver. As narrativas aqui selecionadas – que tendem para o poético e, algumas vezes, para o metaficcional –, procuram, através da imitação criativa do real, revelar a “verdade” de nossa condição humana.

Nesse sentido, na música do poeta da Vila, a cena “real” da incomunicabilidade entre os personagens não parece ser mera coincidência; e, ainda que um compositor/autor/ cineasta assegure sua ficcionalidade, a narrativa figura como representação da vida. É o que acontece com *Dogville*, uma adaptação da *Ópera dos Três Vinténs*, de Bertolt Brecht e Kurt Weill: “[a]chei que seria interessante desmontar a história, narrá-la como uma representação, tentando envolver o público, mas deixando claro que aquilo não é a vida [...]” (LARS VON TRIER, 2003).

Ser espécie fabuladora (HUSTON, p. 26), ter tendência à imitação é algo “congenito no homem” (ARISTÓTELES, 1991, p. 248). A assertiva do autor de *Poética* remete-nos à gênese da poesia como imitação criativa. Nesse sentido, na visão aristotélica, poesia é fabulação, é imaginação e “não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é sim, o de representar o que poderia ter acontecido” (ARISTÓTELES, p. 256).

Cortázar (2006, p. 86) vê essa tendência metafórica como “lugar comum do homem, e não [como] atitude privativa da poesia<sup>99</sup>”. Tal visão nos faz pensar nas inúmeras narrativas de tradição oral, contadas por nossas avós, mães e tias que, como a ama negra descrita por Gilberto Freyre em *Casa-grande & senzala* (2003, p. 414), reelaboravam o relato violento ou insípido, deixando para os nossos ouvidos atentos apenas narrativas “moles”; dizendo de outro modo, histórias imaginativas, fantásticas. Recordamos, aqui, da narrativa oral, “O figo da figueira”:

Capineiro de meu pai,  
 não me cortes o cabelo,  
 minha mãe me penteou,  
 minha madrastra me enterrou,  
 pelo figo da figueira  
 que o passarinho bicou.

O canto dessa narrativa sintetiza bem o drama da pequena órfã, vítima de sua madrastra. O desfecho dessa história costuma variar dependendo do narrador ou da região: ora o pai encontra a menina ainda viva e leva-a para casa<sup>100</sup>; ora, encontra o corpo da filha já sem vida, ordena que a lavem, vistam-na e enterrem-na em terra santa. A reelaboração criativa desse relato, violência contra criança, tem garantido sua perenidade e atravessado fronteiras<sup>101</sup>.

A vida longa dessa narrativa estende-se para além do folclore brasileiro, e uma prova disso é que o segundo desfecho remete-nos à origem de outra fabulação. Explicamos: era 1949, e um jovem repórter de 21 anos recebeu a incumbência de ir ao antigo convento de Santa Clara, na Colômbia, a fim de conseguir uma matéria, pois o local das criptas funerárias seria transformado em um hotel cinco estrelas.

No terceiro nicho do altar-mor, do lado do Evangelho, é que estava a notícia. A lápide saltou em pedaços ao primeiro golpe da picareta, e uma cabeleira viva, cor de cobre intensa, se espalhou para fora da cripta. O mestre-de-obras quis retirá-la inteira, com a ajuda de seus operários, e quanto mais a puxavam, mais comprida e abundante parecia, até que saíram os últimos fios, ainda presos a um crânio de menina. [...]

O mestre-de-obras me explicou sem espanto que o cabelo humano cresce um centímetro por mês até depois da morte, e vinte e dois metros lhe pareciam uma boa média para duzentos anos. Já a mim não pareceu tão trivial, porque minha avó me contava em menino a lenda de uma marquesinha de doze anos cuja cabeleira se arrastava como a cauda de um vestido de noiva,

<sup>99</sup> Poesia aqui é entendida no sentido aristotélico do termo.

<sup>100</sup> Em *A madrastra*, versão contada por Câmara Cascudo (2012, p. 372), são duas meninas. Elas foram enterradas vivas pela madrastra e sobreviveram por milagre de Nossa Senhora, madrinha delas. Depois de resgatadas, vão com seu pai para casa e encontram “a mulher morta por castigo”.

<sup>101</sup> Há uma versão portuguesa da mesma história, segundo Zuleica Maria Souza Porto. In: Resistência da literatura oral na obra de Natércia Campos. In: XV Seminário Internacional Mulher e Literatura, 2011, Brasília, DF. Palavra e poder - representações literárias, 2011.

que morreu de raiva causada pela mordida de um cachorro, e que era venerada no Caribe por seus muitos milagres. A idéia de que aquele túmulo pudesse ser dela foi a minha notícia do dia, e a origem deste livro (GARCÍA MÁRQUEZ, 1995, p. 11-12).

Nascia, assim, o romance *Do amor e outros demônios* (1995), de Gabriel García Márquez.

É fato que a violência, qualquer que seja a sua forma (gênero, moral, física, psicológica etc.), tem sido uma constante nas manchetes de jornais no mundo todo; entretanto, essa constatação não nos parece suficiente para compreender o que a motiva. A imaginação, portanto, é “meio essencial do conhecimento”; sem ela, “não há compreensão possível para o homem”, afirma Larrosa (2003, p. 27). Talvez, as primeiras narrativas tenham surgido da necessidade de o ser humano encontrar respostas para certas questões. Nesse sentido, só a imaginação nos salva.

É a imaginação que “salva” Mario Ruoppolo, homem comum e carteiro do poeta Pablo Neruda no filme *Il postino* (O carteiro e o poeta, 1995), de Michael Radford, adaptação do romance *Ardiente paciencia*<sup>102</sup> (1984), de Antonio Skármeta. No início do filme, o protagonista descreve, de modo nada poético, os sintomas que o trabalho no barco lhe causava, a fim de convencer o pai de sua própria não aptidão para a lida com a pesca:

[e]u estava com o nariz entupido de manhã. Deve ter sido a umidade do barco. É só colocar o pé no barco... Talvez seja alérgico. Mesmo com o barco parado, sinto a umidade. Não sei como consegue passar a noite toda no barco e não ficar adoentado. Basta colocar o meu pé...

Mario enuncia uma realidade anódina da atividade de pescador, a qual procura evitar sempre que possível; entretanto, mais tarde, com a sensibilidade desperta, no poema “Canção para Pablo Neruda”, dedicado ao poeta chileno, descreve como “Redes tristes de meu pai”, o instrumento do trabalho paterno. Em consonância com o pensamento de Bachelard (1997, p. 17-18, grifo do autor), a imaginação de Mario não forma imagens da realidade, mas “imagens que ultrapassam a realidade, que *cantam* a realidade”.

Tomates  
Tripas vermelhas  
Sóis frescos.

---

<sup>102</sup> Em 1984, Skármeta escreveu o romance para uma rádio alemã. No ano seguinte, o texto foi publicado no mundo todo com o mesmo título. Com a adaptação fílmica, o texto passa a se chamar *El cartero de Neruda*. Disponível em: <http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=9774&sid=624> Acesso em: 16 maio 2014.

Alcachofras  
Vestidas como guerreiras  
E polidas como uma romã.

Alho  
Marfim precioso (MARIO RUOPPOLO)

Com a partida de Neruda, Mario perde o emprego de carteiro e vai trabalhar na cozinha do restaurante da sogra. Ali, é possível constatar que o agora ajudante de cozinha, definitivamente, havia se tornado poeta. Entendemos que “tomates”, “alcachofras” e “alho” recuperam “sua originalidade primeira mutilada pela redução que a prosa e a fala cotidiana lhe[s] impõem” (PAZ, 2012, p. 30). Nesse sentido, sóis frescos, guerreiras e marfim precioso são metáforas que nos fazem ver de novo os objetos.

Criador de imagens, Mario “vê na analogia uma força *ativa*, uma aptidão que se converte, por sua vontade, em *instrumento*; que *escolhe a direção analógica*, nadando ostensivamente contra a corrente comum” (CORTÁZAR, 2006, p. 87, grifos do autor). O carteiro era um peixe que nadava contra essa correnteza, e a poesia faz Mario ver, revela-lhe o que é e convida-o a ser o que é (PAZ, 2012, p. 49).

Mario era um ser inconformado, e a poesia leva-o à descoberta/consciência do mundo-*ilha* limitado em que vivia pela escassez de água, pela desigualdade social, pela exploração do trabalho, pelo descaso do poder público, algo visível na sua fala e no seu posicionamento político à medida que a narrativa fílmica avança. Em conversa com o personagem Neruda, Mario já havia externado sua nova condição: “Também gostei quando escreveu: ‘Estou cansado de ser um homem’. Isso também acontece comigo, mas nunca soube como dizer. Realmente, gostei quando li”.

Na declaração do carteiro, ouvimos o homem cansado de sua vida cotidiana, desejoso de ser um super homem, de ultrapassar a sua condição humana, de inventar novas vidas (BACHELARD, p. 18). Dizendo de outro modo, como eu lírico de *Retrato de artista quando coisa* (de Manoel de Barros) e o personagem-escritor do filme *O segredo de seus olhos* (de Juan José Campanella), Mario queria ser outros.

Compete à verdade da imaginação tornar essa realidade possível; para tanto, não é preciso algo grandioso, fantástico ou mirabolante. Basta, apenas, ser poeta. Poeta, aqui entendido como ser fabulador, criador de imagens, quer seja no texto literário, quer seja no texto fílmico, trabalha muitas vezes “a partir de coisas mínimas. Às vezes um gesto, uma frase, pequena situação, uma palavra” (GOMES, 1993, p. 148). Descobrir quem disse e fez o quê, e

imaginar “em que circunstâncias este conjunto de forças pode ser levado a seu limite” (GOMES, p. 148).

Impossível não nos lembrarmos de “Rosebud”, palavra que dá início à trama de *Cidadão Kane* (1941), filme de Orson Welles; a partir da investigação do significado desse último vocábulo, pronunciado pelo jornalista (fictício), Charles Foster Kane, personagem interpretada pelo próprio Welles, somos levados à compreensão de uma verdade: a vida que Kane perdeu. Para o crítico de cinema Rogério Sganzerla (1965)<sup>103</sup>,

[a] certa altura, “Rosebud”, por exemplo, deixa de ser somente o signo da melancolia de Kane para tornar-se, também, um elemento de conflito, isto é, para materializar-se. Os significados são inúmeros (símbolo da pureza, da infância perdida, do amor e implicações maternas, da regressão, da felicidade etc.)

Descobrir os significados de “Rosebud” é descobrir a verdade em *Cidadão Kane*, verdade essa construída poeticamente, ou seja, a partir da maneira polissêmica como é narrada a vida de Charles Foster Kane. Nos primeiros três minutos do filme, assistimos a cenas de uma fantasmagórica Xanadu e à morte de seu Klubai Khan<sup>104</sup>. Em seguida, aparece o “Notícias em marcha”, noticiário que nos apresenta a figura contraditória de Kane. Ao fim da “reportagem”, segue uma discussão sobre o ângulo da matéria e como ela deveria ser construída – por alguns segundos, temos a sensação de presenciar uma reunião de pauta na redação de um jornal –, sem dúvida, um diálogo com a metalinguagem, algo fundamental para a poeticidade do filme, pois é a partir daquela que veremos como a “verdade” será construída. Vejamos um trecho dessa “reunião de pauta”:

- Pronto. Esperem, vou dizer se passaremos de novo.
- E então, Sr. Rawlston?
- O que acham, rapazes?
- Setenta anos da vida de um homem.
- Muita coisa para um noticiário.
- Ficou bom, mas precisa de um ângulo. Tudo que vimos na tela é que Charles Foster Kane morreu. Isso eu sei, leio os jornais. Não basta dizer o que o homem fez, mas quem ele foi. É isso! Esperem. Quais foram as últimas palavras de Kane? Vocês lembram? Quais foram as suas últimas palavras na Terra. Talvez tenha se revelado no seu leito de morte.

<sup>103</sup> O texto foi publicado originalmente no *Suplemento Literário d'O Estado de S. Paulo*, 28 de agosto de 1965, conforme nota do autor. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/58/olegadodekane.htm>. Acesso em 31 jul. 2014.

<sup>104</sup> *Kubla Khan* é um poema escrito por Samuel Taylor Coleridge, poeta inglês, em homenagem ao grande líder mongol Kublai Khan e seu palácio de verão, Xanadu. No filme de Welles, Xanadu é a mansão construída por Charles Kane.



- Talvez não...

- Só vimos um grande americano! No que ele diferia de um [Henry] Ford, um [William Randolph] Hearst, ou um zé-ninguém? [...]

- Descubra sobre Rosebud! Falem com todos que o conheceram... ou o conheceram bem... Bernstein! Sua segunda esposa [Susan Alexander Kane], ela ainda é viva.

[...]

- Rosebud, morta ou viva. Talvez no final seja algo muito simples.

As imagens também têm um papel fundamental na construção da poeticidade de *Cidadão Kane*. Como exemplo, dentre tantos que a película oferece, citamos três planos: os dois primeiros aparecem na abertura do filme; o terceiro, quando o repórter designado pelo chefe do “Notícias em marcha” vai em busca de uma entrevista com o Sr. Thatcher, antigo tutor de Kane, e descobre que apenas terá acesso ao diário dele.

Figura 14 – Castelo de Xanadu



Fonte: DVD *Cidadão Kane* (1941)

Figura 15 – Placa afixada no portão do castelo



O tom escuro, o aspecto decadente e/ou fantasmagórico das imagens e a placa de “Não ultrapasse” dialogam com a estética expressionista alemã e funcionam como prolepse da barreira que o jornalista (e o espectador também) encontrará para saber *quem foi* Charles Foster Kane. Essa placa não é apenas símbolo de uma convenção, mas metáfora da barreira entre o homem público (magnata das comunicações, conhecido de todos) e o homem privado (não no sentido da esfera do lar, do marido apaixonado e tirano, mas da revelação de *si mesmo*), ou seja, quem ele era realmente: privilégio dado apenas ao espectador na última cena do filme.

Figura 16 – O Diário é entregue ao repórter.



Na figura acima, a luz que incide sobre a mesa da biblioteca, a postura alerta da secretária, o funcionário que traz o diário como se guardasse um grande segredo prestes a ser revelado são elementos que apontam para a poeticidade da cena. Ao abrir o diário, o repórter depara-se com uma narrativa em letra cursiva que o reporta à infância do pequeno “Charlie”, recriada a partir de imagens em flashback.

Essas imagens que buscam construir uma “verdade” sobre o protagonista estão assentadas sobre os eixos da seleção e da combinação. Esse, entretanto, não é um arranjo simples e tem a mesma complexidade da fala, como bem aponta Roman Jakobson (1995, p. 37). Referindo-se à questão da comunicação, ou mais precisamente da fala, o linguista destaca a complexidade daquele arranjo e a interdependência remetente→destinatário da mensagem. Citamos:

o que fala não é de modo algum um agente completamente livre na sua escolha de palavras: a seleção (exceto nos raros casos de efetivo neologismo) deve ser feita a partir do repertório lexical que ele próprio e o destinatário da mensagem possuem em comum (JAKOBSON, 1995, p. 37).

Jakobson (p. 40, grifos nossos) destaca também que a mensagem (enunciado dado) “é uma *combinação* de partes constituintes (frases, palavras, fonemas etc) *selecionadas* do repertório de todas as partes constituintes possíveis (código)”. Em “Trem de ferro”, poema de Manuel Bandeira, a combinação da seleção dos substantivos “café” e “pão”, dos advérbios “ago-

ra” e “sim”, da repetição dos verbos “fugir”, “passar” e “ir” – acompanhados pelos vocábulos “depressa”, “correndo” “na toda” que conotam velocidade –, bem como a repetição do adjetivo “pouca” e do substantivo “gente” garantem o efeito sonoro e a produção de sentidos ao longo do poema.

Nesse sentido, os versos iniciais “Café com pão/Café com pão/ Café com pão” remetem-nos à imagem do trem partindo, mas, remetem-nos, também, à de uma máquina que está perdendo suas forças, ou lutando para engrenar a velocidade; imagem essa, a nosso ver, reforçada pela indagação e posterior assertiva do eu lírico/personagem do poema: “Virge Maria que foi isso maquinista?”; “Agora sim/ Agora sim/Voa, fumaça”.

À medida que a locomotiva vai deixando para trás uma série de elementos, tais como, “bicho, povo, ponte, poste, pasto, boi, boiada, galho”, vai ganhando velocidade: “Vou depressa/Vou correndo/Vou na toda. A distância alcançada pelo trem pode ser visualizada a partir da sequência a seguir, conjugada com o emprego das reticências no último verso:

Que só levo  
Pouca gente  
Pouca gente  
Pouca gente... (BANDEIRA, 2009, p. 98)

“Trem de ferro”, texto-imagem de Bandeira, é recriado a partir do prosaico, ou, para usarmos a justificativa que o poeta das “coisas pequenas” deu a Mário de Andrade, o poema é recriação

de uma brincadeira que meu pai fazia. Quando o trem sai da estação, dizia ele, vai dizendo: Ca..fé cumpão...ca...fé cumpão...ca...fé cumpão... E quando toma velocidade: Poucagente, poucagente, poucagente... sobre essas duas células compus a ‘bossa’. Introduzi na parte central melódica uma quadrinha popular, e para esticá-la, a pedido [d]o Camargo, inventei mais duas no mesmo estilo (BANDEIRA, 1998, p. 588).

Numa leitura mais biográfica, poderíamos afirmar que Bandeira traduz em “Trem de ferro” a plasticidade e musicalidade que percebe na obra do compositor, pianista e maestro Mozart Camargo Guarnieri: “O Camargo é como o Portinari. Como este vive, come, respira pintura, o outro vive, come e respira música. O desejo dele me contagiou” (BANDEIRA, 1998, p. 588). Essa leitura, entretanto, não apaga o fato de que Bandeira (re)cria uma imagem da infância e doa ao leitor esse objeto

na forma de uma nova realidade (sonora, plástico-estática ou plástico-dinâmica) que organiza e humaniza, projetando o sujeito do artista, carregado de toda a cultura e de toda a história de um grupo social, sobre o objeto percebido, isto é, criado ou recriado: ser, coisa, idéia (FAUSTINO, 1964, p. 66).

A humanização de que nos fala Faustino encontra eco na leitura de Andreia Bezerra de Lima (2009, p. 29) acerca da poética de Manuel Bandeira que,

revigorada na magia da infância e no saber do cotidiano humano e simples, promove de forma eficaz a integração entre cultura popular e erudita. Demonstra que a tradição do povo enriquece a cultura erudita e que o entrelaçamento dialético entre o erudito e o popular forma este conjunto único que é chamado de cultura nacional. Logo, os elementos da cultura popular estão em sua obra.

Vale destacar que o vigor da linguagem de Bandeira, ao tratar de temas prosaicos, está na “organização diferente [...] dos mesmos materiais lingüísticos cotidianos” (COMPAGNON, 1999, p. 42), e é nisso que reside a literariedade de seu texto. Essa organização aponta a problematização da própria língua, o que torna a linguagem poética “essencialmente marcada pela metalinguagem” (PIRES, 2006, p. 43).

O interessante é que o *modus operandi* de Bandeira independe de “Trem de ferro” não ser um poema visivelmente metalinguístico como “Desencanto”, “Poética” e “O último poema” (BANDEIRA, 2009, p. 26; 74; 91). Reconhecemos o modo de agir do poeta na “escolha do vocabulário e dos epítetos, [n]a ausência ou presença de rimas, [n]a versificação, [n]a busca do ritmo, [n]os tropos etc.”, o que denuncia “implícita e essencialmente, o caráter problemático da poesia e sua linguagem altamente codificada” (PIRES, p. 43-44).

No dizer de Pignatari (p. 17-18), “[f]azer poesia é transformar símbolo (palavra) em ícone (figura)”.

Encontramos um exemplo interessante acerca da percepção dessa transformação na conversa entre o carteiro e o poeta, no filme homônimo de Michael Radford.

- Estranho.
- “Estranho”. És um crítico severo.
- Não, estranho não é o poema. Estranho é como me senti enquanto você recitava o poema.
- Querido Mario, vê se desata isso um pouco, porque não posso passar a manhã toda desfrutando de tua conversa.
- Como posso explicar? Quando você dizia o poema, as palavras iam para frente e para trás.
- Como o mar!
- Sim, claro, moviam-se como o mar.
- Isso é o ritmo.
- E me senti estranho porque, com tanto movimento, fiquei mareado.
- Mareado.
- Sim! Me senti como um barco balançando em suas palavras.
- “Como um barco balançando em minhas palavras.”
- Sim!
- Sabes o que fizeste, Mario?
- O quê?

- Uma metáfora (SKÁRMETA, 1994, p. 16-17)<sup>105</sup>

Ao afirmar que o carteiro havia feito uma metáfora, o personagem-poeta reafirma o papel da função poética, pois os símbolos “sim” e “não”, combinados na primeira parte da poesia aludida pelo carteiro e poeta, transformam-se em ícones, em ondas do mar capazes de marear o aspirante a poeta: “Aqui na ilha há tanto mar, /O mar e mais o mar /Ele transborda de tempo em tempo /Diz que sim, depois que não, /Diz sim e de novo não /No azul, na espuma, em galope /Ele diz não e novamente sim [...]”. Sem dúvida, a construção do poema a que Mario se refere revela o seu caráter metalinguístico.

Pensando no contexto fílmico, a imagem das palavras (ou versos) que vão para frente e para trás, formando o ritmo do poema, encontra seu correspondente no plano-verso. De acordo com Agra (p. 39), o plano é um dos elementos constituintes do cinema que mais se aproxima do verso e, assim como este, “possui uma montagem interna (composição, angulação, movimento de câmera, duração, iluminação, etc.), o que seria análogo à composição do verso (métrica, ritmo, aliterações, rimas internas, etc.)”.

Entretanto, Agra (p. 39) chama a atenção para o que considera ser o problema da nomenclatura plano/verso, uma vez que este é “usado na literatura apenas na poesia” e aquele, “em todo tipo de filme. Dessa forma, o plano se igualaria à frase, e não ao verso”. A solução para essa questão vem do próprio autor de *O poético no cinema*:

quando as relações internas e externas do plano possuem significação poética, ou seja, têm significado estético, o plano se “transforma” em “verso”, mesmo que visualmente (e tecnicamente), ele seja indistinto do plano-frase. [...] Assim, verso não implica, necessariamente, poesia, da mesma forma que plano não implica poesia, mas pode muito bem contê-la, e ser poético, ser plano-verso-poesia (AGRA, p. 39, grifos do autor).

Referindo-se ao texto fílmico, Agra (2011, p. 27) destaca que

[a] seleção, num filme, diz respeito não apenas à escolha do objeto a ser filmado, mas também à escolha do tamanho que ele terá na tela, das sombras que vão se formar, do ângulo em que vai ser filmado, etc. Ou seja, a seleção não é só do objeto, mas de uma imagem bastante específica.

<sup>105</sup> -Raro. /-“Raro.” ¡Qué crítico más severo que eres!/-No, don Pablo. Raro no lo es el poema. Raro es como yo me sentía cuando usted recitaba el poema. / -Querido Mario, a ver si te desenredas un poco, porque no puedo pasar toda la mañana disfrutando de tu charla./ -¿Cómo se lo explicara? Cuando usted decía el poema, las palabras iban de acá pa’llá. / -¿Como el mar, pues! /-Sí, pues, se movían igual que el mar. /-Eso es el ritmo. /-Y me sentí raro, porque con tanto movimiento me marié. /-Te mareaste. /-¡Claro! Yo iba como un barco temblando en sus palabras./Los párpados del poeta se despegaron lentamente. /-“Como un barco temblando en mis palabras.” /-¡Claro! /-¿Sabes lo que has hecho, Mario? /-¿Qué? /-Una metáfora.

De modo análogo ao poeta, o *modus operandi* do cineasta, a preocupação dele com o plano-verso independe se filmes como *25 Watts* (Juan Pablo Rebella e Pablo Stoll) e *Gabbeh* (Mohsen Makhmalbaf) não são declaradamente metalinguísticos como *Saneamento básico* (2007, Jorge Furtado). Isso, entretanto, não impede que o resultado da poeticidade daqueles filmes traga a marca da metalinguagem.

Como exemplo de “preocupação”, destacamos a análise interessante de Odair José Moreira da Silva (2011, p. 135), acerca das relações semissimbólicas e do suspense a partir da composição do plano de cena em *Cidadão Kane*, que corrobora os argumentos aqui já apresentados:

a posição da câmara em *contra-plongée*, no plano da expressão (exaltação de Kane, em pé diante dos eleitores – fora de quadro), ainda do ponto de vista de Leland em suas lembranças; o recurso do cartaz de Kane, de proporções enormes, às costas do candidato, deixa[m] transparecer sua megalomania (SILVA, O., 2011, p. 134)

Figura 17 – Kane discursa para os eleitores



Entretanto, não é o tamanho (em importância/relevância) do objeto que irá determinar a qualidade do texto, pois “até uma pedra é interessante quando dela se ocupam um Henry James ou um Franz Kafka” (CORTÁZAR, 2006, p. 152), acrescentemos, um Drummond ou um João Cabral de Melo Neto. Em “A educação pela pedra”, poema de João Cabral, constatamos como uma matéria mineral, dura e sólida (FERREIRA, 2004, p. 618) pode se tornar interessante e, contrariando o que diz o poeta na segunda estrofe, nos ensinar sobre a realidade do homem nordestino:

Outra educação pela pedra: no Sertão  
(de dentro para fora, e pré-didática).  
No Sertão a pedra não sabe lecionar,  
e se lecionasse, não ensinaria nada;

lá não se aprende a pedra; lá a pedra,  
uma pedra de nascença, entranha a alma (MELO NETO, 2008, p. 207).

Antes, na primeira estrofe, a lição havia sido outra, a do exercício com a linguagem, a do fazer poético do próprio João Cabral, que maleia a palavra. Na acepção do termo “malear”, é como se batesse nela com um martelo a fim de “despir o poema de musicalidade, de metáforas e de uma subjetividade centrada no “eu”” (RIBEIRO, 2012, p. 13):

A lição de moral, sua resistência fria  
ao que flui e a fluir, a ser maleada;  
a de poética, sua carnadura concreta;  
a de economia, seu adensar-se compacta:  
lições da pedra (de fora para dentro,  
cartilha muda), para que soletrá-la.

Ainda (per)seguindo a importância de objetos prosaicos, voltamos a Cortázar (2006, p. 153) com alguns aspectos do conto:

[u]m conto é significativo quando quebra seus próprios limites com essa explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e às vezes miserável história que conta. Penso, por exemplo, no tema da maioria das admiráveis narrativas de Anton Tchecov. Que há ali que não seja tristemente cotidiano, medíocre, muitas vezes conformista ou inutilmente rebelde? O que se conta nessas narrativas é quase o que, quando crianças, nas enfadonhas tertúlias que devíamos compartilhar com os mais velhos, escutávamos nossas avós ou nossas tias contar; a pequena, insignificante crônica familiar de ambições frustradas, de modestos dramas locais, de angústias à medida de uma sala, de um piano, de um chá com doces.

Duas questões estão claras no pensamento de Cortázar quanto ao gênero literário em que é mestre: o tratamento literário dado ao tema e a técnica empregada para desenvolvê-lo (CORTÁZAR, p. 153). Essa visão é corroborada pelo formalista russo Boris Tomachevski (2013, p. 305), para quem o processo literário “organiza-se ao redor de dois momentos importantes: a escolha do tema e sua elaboração”. Tomachevski ainda destaca que “as particularidades da época que assiste à criação da obra literária são determinantes no que se refere ao interesse pelo tema” (p. 308).

Nesse sentido, vem de Cortázar o porquê da escolha do tema:

Narciso continua sendo a imagem mais cabal do homem, a literatura organiza-se em torno de sua flor falante, e se empenha (está nisso) na batalha mais difícil e caprichosa de sua conquista: a batalha pelo indivíduo humano, vivo e presente, vocês e eu, aqui, agora, esta noite, amanhã.

A bela imagem da literatura que se “organiza em torno de sua flor falante” remete-nos à narrativa metaficcional cuja construção textual permite ao leitor dar-se conta do fazer literário, de sua coparticipação no processo de criação do texto e da constituição de si mesmo. Esse

procedimento literário reforça a batalha pelo indivíduo humano, a “conexão vida-arte”, no dizer de Linda Hutcheon, mas num novo nível – naquele do processo imaginativo de contar a história, e não naquele do produto (da história contada). Nesse sentido, o papel do leitor é crucial, pois ele é veículo dessa mudança (HUTCHEON, 1984, p. 3)<sup>106</sup>.

Esse processo imaginativo permite-nos uma visão, uma percepção do *vir a ser* do objeto em seus traços poéticos, que tem a ver com “o procedimento de singularização dos objetos” (CHKLÓVSKI, 2013, p. 91). *Histórias mínimas* (2002), do cineasta portenho Carlos Sorín, pode ilustrar essa singularização. O longa conta a história de três personagens que, de alguma forma, se cruzam em San Julián, pequena cidade da Patagônia argentina: Don Justo, um octogenário que vai em busca de seu cão Malacara; Roberto, espécie de caixeiro viajante dos “novos” tempos; e María Flores, jovem mestiça, mãe solteira, moradora de uma velha estação de trem sem luz elétrica.

Num primeiro momento, já podemos afirmar que a poeticidade está na escolha das *histórias mínimas*, contadas a partir da vida de personagens comuns, representadas por não-atores<sup>107</sup> profissionais; mas está também na opção pelo gênero *road movie*, cujas jornadas se dão, na maior parte do percurso, de forma individual pelas estradas da Patagônia; e, finalmente, nos percursos das personagens as quais têm como “companhias” mais presentes a solidariedade, a compreensão e a humanidade de sua gente, em contraste com outra “personagem”: a televisão.

Esta “personagem”, de acordo com Tònia Pallejà, é duramente criticada por Sorín por ser “um fenômeno enraizado na região: é a sua janela para o mundo exterior, um mundo estúpido que nada tem a se invejar de seu cantinho perdido em algum lugar do planeta”<sup>108</sup>. Nessa janela, o “mundo” que passa é do carnaval brasileiro, ou melhor, das escolas de samba com mulheres de corpos esculpidos; das telenovelas com seus melodramas; e dos programas de sorteios da televisão.

Essa personagem acompanha as demais personagens em suas paradas na estrada e aparece, metonimicamente, representada pela antena parabólica em uma das primeiras cenas do

<sup>106</sup> I would say that this “vital” link [the life-art connection] is reforged, on a new level – on that of the imaginative process (of storytelling), instead of on that of the product (the story told). And it is the new role of the reader that is the vehicle of this change.

<sup>107</sup> O único ator do filme é Javier Lombardo (Roberto, o caixeiro viajante).

<sup>108</sup> Sorín critica duramente, y que es un fenómeno tan arraigado en la zona: es su ventana al mundo exterior, un mundo estúpido al que no tienen nada que envidiar desde su pequeño rincón perdido en algún lugar del planeta. Disponível em: <http://www.labutaca.net/50sansebastian/historiasminimas2.htm>. Acesso em 08 ago. 2014.



filme, acima do sofá posicionado de frente para a rodovia (fora do quadro) como se esta fosse a tela da TV em que (quase) nada acontece.

Figura 18 – Don Justo toma chimarrão e “assiste” à rodovia.



Fonte: DVD *Histórias mínimas* (2002), de Carlos Sorín

Signos dessa “janela” para o mundo exterior, antena parabólica e sofá são objetos prosaicos, mas que, em *Histórias mínimas*, são percebidos como poéticos. Essa leitura encontra eco em Chklóvski (p. 86), pois “o caráter estético do objeto, o direito de relacioná-lo com a poesia, é o resultado de nossa maneira de perceber”. Em “Rumores de uma vida mundializada: reflexões sobre o filme *Histórias Mínimas*” (2010, p. 119), Ludmila Brandão *percebe* de modo interessante a função desses objetos em cena:

[c]omeçamos pelo sofá: móvel concebido para um modo europeu moderno de morar, em que os espaços da casa são organizados segundo funções específicas (receber, dormir, alimentar-se, fazer a higiene, etc.). Ora, o que estranhemos aqui não é o sofá, totalmente incorporado pela América Latina, mas o fato de estar instalado do lado de fora da casa. A quem este sofá se oferece? Ao morador que observa o quase “não-acontecimento” da rodovia e para o possível viajante à procura, em seu percurso, de um ponto de repouso. [...] Mas esse lugar destinado à observação do morador e ao descanso do viajante funciona também como ponto de encontro, como possibilidade de interculturalidade. É um espaço de recepção do novo, da notícia, da idéia, do gesto daquele que vem de longe. Funciona como antena que capta exterioridades e novidades para o mundo de Don Justo, afinal, esse mundo, ainda que com outros ritmos e meios, estabelece, também, suas conexões. Seu modo de funcionamento, todavia, é aquele dado pela proximidade, pela colateralidade, pela contigüidade espacial. [...] O que intriga é esse arranjo final que combina uma espécie de casa rural, um sofá moderno na frente da casa, uma antena parabólica e uma rodovia. Esse arranjo “arranha” os arranjos usuais, seja o do sofá na sala da casa, seja o dos bancos de madeira à entrada das casas de fazenda, seja o da antena parabólica na paisagem urbana... e tantos outros que poderíamos continuar a enumerar aqui.

É no estranhamento, no “arranhão” dessa cena que reside o valor estético/poético do plano-verso. Ser plano-verso-poesia é sem dúvida uma característica de narrativas poéticas forjadas a partir da imitação criativa de narradores/cineastas que recriam a verdade como “uma experiência pessoal” (PAZ, p. 110). Para o autor de *O arco e a lira*, essa experiência

em sentido estrito, é incomunicável. Cada um deve começar e refazer sozinho o processo da verdade. E ninguém, exceto aquele compreende a aventura, pode saber se chegou ou não à plenitude, à identidade com o ser. O conhecimento é inefável (PAZ, p. 110).

O depoimento do diretor de *Histórias mínimas* ratifica o comentário de Paz: “a pessoa deve ser fiel aos temas que realmente a comovem. Isso, para mim, é anterior aos personagens, à história. Uma pessoa tem o direito de seguir construindo em uma mesma direção: isso é parte da própria identidade”<sup>109</sup>, defende Carlos Sorín (2006) quando questionado acerca dos elementos comuns em seus filmes e se não temia que dissessem que havia feito mais do mesmo, em outra paisagem.

Entendemos que essa identidade é construída graças à subjetividade do ser fabulador, que arranja os objetos do cotidiano de modo que resulte na poeticidade da narrativa. Tal estratégia possibilita vê-los de novo, ou seja, faz “com que nosso olhar neles se detenha: é este o objetivo das convenções artísticas”, afirma Todorov (2013, p. 14) na apresentação de *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos*.

Discutindo acerca da teoria do método formal, o formalista russo Boris Eichenbaum (2013, p. 48) também destaca o papel de desautomatização da arte e da função da imagem, que não é a de facilitar para nós – aqui nos colocamos como leitores/espectadores do texto fílmico – “a compreensão do seu sentido”, mas “criar uma percepção particular do objeto, a criação da sua visão, e não do seu reconhecimento”.

Essa questão nos remete à percepção estética do objeto (CHKLÓVSKI, p. 83) e leva-nos a pensar na percepção particular de Sorín ao incluir um sofá naquele plano-poesia de *Histórias mínimas* e na compreensão não menos particular de Ludmila Brandão ao indagar: “A quem este sofá se oferece”? Desgastado pelo tempo ou pelo abandono, mas estrategicamente posto em cena e singularizado nas percepções de Sorín e L. Brandão, o aparentemente insignificante “sofá” cresce em importância, podendo ser identificado com o eu lírico em

<sup>109</sup> Es posible. Cuando terminé *Historias mínimas* me planteé hacer algo distinto desde entonces, para evitar ese comentario (ríe). Pero, por otra parte, uno debe ser fiel a los temas que realmente lo conmueven. Eso, para mí, está antes que los personajes, antes que la historia. Uno tiene derecho a seguir construyendo en una misma dirección: es parte de la propia identidad. Disponível em: <http://edant.clarin.com/diario/2006/09/13/espectaculos/c-00815.htm>. Acesso em 10 ago. 2014.

[a]prendo com abelhas [mais] do que com aeroplanos.  
 É um olhar para baixo que eu nasci tendo.  
 É um olhar para o ser menor, para o  
 insignificante que eu me criei tendo.  
 O ser que na sociedade é chutado como uma  
 barata – cresce de importância para o meu  
 olho  
 (BARROS, M., 2007, p. 27).

Vistos muitas vezes como coisas do cotidiano, objetos insignificantes, temas (aparentemente) prosaicos, a exemplo da rotina de uma dona de casa, ou de um engarrafamento em uma rodovia, algo tão comum nos grandes centros urbanos, crescem, de fato, na pena de todo escritor que tenha qualidade. No conto *Amor*, de Clarice Lispector, a falta de visão de um homem (a personagem é fisicamente cega) deflagra o despertar de uma vida automatizada da personagem Ana:

[a] rede de tricô era áspera entre os dedos, não íntima como quando a tricotara. A rede perdera o sentido e estar num bonde era um fio partido; não sabia o que fazer com as compras no colo. E como uma estranha música, o mundo recomeçava ao redor. O mal estava feito. Por quê? Teria esquecido de que havia cegos? A piedade a sufocava, Ana respirava pesadamente. Mesmo as coisas que existiam antes do acontecimento estavam agora de sobreaviso, tinham um ar mais hostil, perecível...(LISPECTOR, 1998, p. 13-14).

Do mesmo jeito que os objetos perecem, parece também o despertar de Ana que abdica de vivências outras, incertas, agarrando-se ao concreto, ao previsível: a casa, o marido, os filhos, tudo na tentativa de suplantar a íntima desordem; assim, Ana havia se afastado do perigo de viver:

[p]or caminhos tortos, [Ana] viera a cair num destino de mulher, com a surpresa de nele caber como se o tivesse inventado. O homem com quem casara era um homem verdadeiro, os filhos que tivera eram filhos verdadeiros. Sua juventude anterior parecia-lhe estranha como uma doença de vida. Dela havia aos poucos emergido para descobrir que também sem a felicidade se vivia [...] (LISPECTOR, 1998, p. 12).

Se no conto de Clarice a protagonista “renuncia” a vida – dizendo de outro modo, renuncia ver a ausência de piedade nas pessoas; o desamor da mãe para com o filho; os namorados que entrelaçam os dedos –, no conto de Cortázar, *A autoestrada do sul*, não há essa renúncia, mas a vida se dá via relações humanas efêmeras e contraditórias na/da sociedade contemporânea. Para representar essa questão, o autor parte de um fato corriqueiro: o engarrafamento nas grandes cidades.

Se para alguns, como o jornalista italiano Arrigo Benedetti, “[c]omo realidade, um engarrafamento de automóveis impressiona, mas não diz muito”<sup>110</sup>, para Cortázar, tal assertiva soa superficial e frívola, pois “um dos signos mais negativos desta triste sociedade em que vivemos, que provam a contradição com a vida humana, a busca pela desgraça, a infelicidade, a exasperação através da grande maravilha tecnológica é o automóvel”<sup>111</sup>.

Cortázar, assim como faz Paulinho da Viola em *Sinal fechado*, parte de um objeto prosaico (o carro): recria, criativamente, o que entende como símbolo negativo, transforma-o, a nosso ver, em dispositivo estético/narrativo positivo; pois, a partir dele, é possível falar da sociedade fragmentada, das relações humanas na contemporaneidade.

Na filmografia de Abbas Kiarostami, pelo menos em parte dela, o automóvel é símbolo positivo, elo “entre os universos público e privado”. Em *Gosto de cereja* (1997), ele é o espaço “em que personagens são individualizados, ganhando vida”<sup>112</sup>. Tal estratégia permite-nos uma percepção singular dos personagens para além das imagens estereotipadas veiculadas no ocidente, principalmente pelo cinema de Hollywood, a exemplo dos guerrilheiros e/ou homens-bomba.

Em *Dez* (Ten, 2002), também de Kiarostami, temáticas diversas, a exemplo das relações de gênero entre masculino e feminino, são acionadas a partir de um carro que percorre as ruas de Teerã (capital do Irã), em dez sequências fílmicas. Dispositivo estético ou narrativo importante, é no carro que “a narrativa acontece” (CRUZ, 2009, p. 8), é nesse espaço que assistimos aos diálogos tensos, raivosos, entre o personagem Amim<sup>113</sup> e sua mãe (a motorista), é nesse espaço que compreendemos como a postura da criança é “a reprodução do “modelo” masculino no Irã” (LUCENA, 2006, p. 19, grifo nosso).

Símbolo positivo ou negativo da sociedade contemporânea, o fato é que o carro cresce em importância, ao ser recriado esteticamente pelo autor de *Autoestrada do sul*, e revela-nos a verdade da condição humana.

À noite, os grupos estavam em outra vida, sigilosa e privada; as portas se abriam silenciosamente para deixar entrar ou sair alguma silhueta encolhida; ninguém olhava para os outros, os olhos estavam tão cegos quanto a própria sombra. Sob cobertores sujos, com mãos de unhas crescidas, cheirando a fechado e a roupa sem mudar, algum sinal de felicidade persistia aqui e ali. A

<sup>110</sup> “Come realtà, un ingorgo automobilistico impressiona ma non ci dice gran che”. O fragmento é parte da epígrafe do referido conto (CORTÁZAR, 2011, p. 9).

<sup>111</sup> Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=1YolfrdzDx8>. Acesso em 18 ago. 2014.

<sup>112</sup> O texto não possui data nem paginação. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/83/gostodecereja.htm> Acesso em: 13 jan. 2015.

<sup>113</sup> A criança não aceita o divórcio dos pais; isso se dá porque a atitude partiu da mãe que reconstruiu sua vida afetiva.

moça do Dauphine não se havia enganado: ao longe brilhava uma cidade e eles pouco a pouco iriam se aproximando dela (CORTÁZAR, 2011, p. 29).

Dispositivo estético/narrativo, o carro aqui funciona como lugar de coisificação, animalização e de desumanização dos seres, cujos nomes são marcas-epítetos da coisa possuída. Em outras palavras, só é possível (re)conhecer os personagens pela marca do automóvel (Dauphine, Ariane, Taunus) que possuem. Coisificados, quando muito, os personagens vivem em outra vida, sombra da outrora humanidade, transmutada pelo processo de animalização, identificado nas “unhas crescidas”, e pela desumanização dos personagens que não se comunicam, não se veem.

Inconformado com esse “cenário”, o engenheiro do Peugeot agarra-se à ideia do humano, da vida em comunidade (*às nove e meia seriam distribuídos os alimentos, teria que visitar os doentes*) e recusa a desumanização (*ninguém sabia nada sobre os outros, onde todos olhavam fixamente para a frente, exclusivamente para a frente*) e automatização da vida nas grandes metrópoles. Do contrário, ela, a vida, desapareceria (*seria Dauphine subindo sigilosamente em seu automóvel, as estrelas ou as nuvens, a vida*) (CORTÁZAR, 2011, p. 35), pois “[a] automatização engole os objetos, as roupas, os móveis, a mulher e o medo da guerra”, afirma Chklóvski (p. 91).

A sensação de vida não mais ofuscada/embaçada pela tecnologia, pela marca do produto (Peugeot, Dauphine, 2HP, Caravelle, Simca, Fiat 1500, etc.), é devolvida pela arte (CHKLÓVSKI, p. 91). Nesse sentido, retomamos a questão da finalidade da arte como visão do objeto e não como reconhecimento, do *vir a ser do objeto*, conforme defende Chklóvski (p. 91, grifo do autor).

O conto de Cortázar oferece-nos “uma percepção poética, ou seja, da imaginação” (PAZ, 2012, p. 243) da verdade das relações sociais na contemporaneidade. A verdade recriada por Cortázar é “uma expressão genuína de sua experiência de mundo”, cujas imagens “nos dizem algo sobre o mundo e sobre nós mesmos e que [sic] esse algo, embora pareça um disparate, nos revela o que somos de verdade” (PAZ, 2012, p. 113).

*Histórias mínimas*, *A autoestrada do sul* e *Amor* nos oferecem uma percepção poética da imaginação e embora não haja um “Eu” que se torne o protagonista dessas narrativas líricas, nelas, o mundo é refeito a partir da percepção de narradores que o interpretam como uma forma da imaginação (FREEDMAN, 1963, p. 271).

Cada uma das narrativas aqui discutidas é uma forma de imaginação que nos ajuda, a partir da análise/observação do *modus operandi* de poetas, cineastas, escritores, composito-

res/músicos, compreender melhor os filmes *A teta assustada*, *Whisky* e *O segredo de seus olhos*. Retomemos.

Bandeira e Orson Wells, com suas percepções singulares, e a partir de objetos prosaicos, um trem de ferro e um trenó, recriam as imagens de um tempo (a infância) e levam-nos à compreensão de uma realidade/verdade construída. Tais percepções recaem também sobre os personagens, a exemplo do que acontece no filme de Michael Radford e no conto de Clarice Lispector, despertando-os de uma vida automatizada.

Rompimento de hierarquias para temas (em quase todas as narrativas) e personagens; visibilidade da classe trabalhadora, em Vinícius de Moraes e João Jardim; e registro das pessoas comuns, sem enfoque para a miséria, em Aluísio de Azevedo. Desautomatização da linguagem fílmica, em Lars von Trier e Mohsen Makhmalbaf. Incomunicabilidade na sociedade contemporânea, em Paulinho da Viola e Cortázar. A escrita literária como lugar que possibilita o homem (personagem) ser outros, em Michael Radford, despertando-o (o homem) de uma existência limitadora; além disso, criação, crítica e desvelamento do ser através da linguagem, em Rubem Fonseca, como veremos mais adiante.

Estamos, sem dúvida, diante de gêneros textuais e estilos diversos. Diversos e harmônicos, esses textos são acordes consonantes que regem a partilha do sensível e ensinam-nos a reconhecer, a partir da percepção particular dos seus narradores, os olhares indiretos de Claudia Llosa, Juan Pablo Rebella e Pablo, e Juan José Campanella nos filmes-objeto deste trabalho.

Isso posto, resta-nos falar do “registro de nascimento”, da “linhagem” da narrativa poética enquanto gênero. Sendo assim, urgem alguns apontamentos, reflexões antes de pensarmos a expressividade poética à flor da tela em *A teta assustada*, *Whisky* e *O segredo de seus olhos*, nosso principal enfoque na discussão sobre o cinema latino-americano deste início de século.

#### 2.2.2.1 Narrativa poética: o “nascimento” de um gênero

No início deste capítulo, quando discutimos acerca do caráter utilitário da arte, observamos que esta característica se “perdeu” com o advento do Renascimento, cujo ideal humanista visava à valorização do homem e da natureza em oposição à cultura da Idade Média (PROENÇA, p. 78-82). Na ocasião, afirmamos que

era a hora e a vez do deleite estético, do conceito de “gosto” do artista como um criador individual e autônomo comprometido apenas com a sua própria

capacidade de criação, mas também da normatização para produção, apreciação e apreensão do objeto artístico. Apreensão esta crucial para a ruína das hierarquias nas artes, para a visibilidade de “novos sujeitos e objetos” (RANCIÈRE, 2010a, p.21).

Entretanto, a visibilidade de novos sujeitos e objetos só foi possível pós-revoluções francesa e industrial, e devido à “ideologia das oposições” (SCHEEL, 2010, p. 40), uma forma de nomear o *Frühromantik* (Primeiro romantismo alemão). Para além da visão, muitas vezes, reducionista do romantismo enquanto movimento literário, como a imagem do indivíduo exilado, em desajuste com a sociedade, que foge da realidade presente e volta-se para o passado,

o sujeito do romantismo assumirá uma condição de figura de ação, tornando-se como [sic] elo central da comunicação entre o interior e o exterior, entre si mesmo e a realidade na qual está inserido, invertendo os pressupostos racionalistas e criando a sua própria Natureza – singular, individualizada e característica, perfeitamente de acordo com suas aventuras do espírito e com as imposições de um desejo artístico, estético e filosófico radicalmente transcendente (SCHELL, p. 45, grifo).

Nessa perspectiva de desejo artístico, estético e filosófico, de que nos fala Schell, não cabe mais à arte o papel de cópia, de representação do mundo, mas sim, o de “processo de criação artística”, conforme afirma Fadel (2008, p. 20). Tal leitura é corroborada por Schell (p. 52), para quem escritores, poetas, críticos e filósofos do *Frühromantik* buscavam antes a libertação do mundo que a representação dele; além de buscarem “ser por ele admitido incondicionalmente”, vivenciando-o “como experiência estética, recriando-o artisticamente”.

Nesse processo de criação artística, há espaço para a arte refletir sobre si mesma, incorporando a crítica à criação poética do sujeito e do objeto, ambos em construção, em processo de desvelamento. Por seu grau de autoconsciência e por chamar a atenção para a sua condição de artefato, a escrita metaficcional tem uma função primordial, pois, nesse processo de desvelamento, coloca questões sobre a relação entre ficção e realidade (WAUGH, 1984, p. 2).<sup>114</sup>

Discutindo acerca dessas questões a partir do fragmento em Novalis, Schell (p. 101), afirma:

[a] questão do ser que se instaura e se desvela na linguagem, que se inscreve no centro da escritura e que, a partir desta, ensaia não só uma aventura estética e criativa, mas também crítica, teórica e reflexiva, é a própria força motivadora do pensamento poético e filosófico de Novalis, é a questão elementar, ao nível da linguagem e da escrita, na busca pelo absoluto e pela totali-

<sup>114</sup> metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. (p. 2)

dade perdida no processo de fragmentação do sujeito que se inicia já no romantismo para alcançar, na modernidade, o auge de sua problemática.

A reflexão de Schell acerca do “ser que se desvela na linguagem” e da “busca pela totalidade perdida” remete-nos ao personagem-escritor da narrativa metaficcional (livro/filme) *O segredo dos seus olhos*, de Eduardo Sacheri/Juan José Campanella. Através do verbo, da palavra escrita, Benjamín Espósito deixa a realidade diegética de sexagenário recém-aposentado em busca de um sentido para a vida e adentra em outra “realidade”, a de personagem-escritor que lhe permite construir mundos inteiramente de linguagem, modelo útil para o aprendizado sobre a construção da “realidade” em si (WAUGH, p. 3).<sup>115</sup>

É através dessa escrita que Espósito, sujeito fragmentado, não mais permanente, individual encontra alento para sua angústia (*Como se faz para viver uma vida cheia de nada?*). A ficção, nesse sentido, dá ao personagem-escritor respostas à sua existência e oferece-lhe “alguma forma de conforto e certeza” (WAUGH, p. 16); respostas dadas pelo mundo permanente de outrora com suas verdades eternas (WAUGH, p. 7).

Isso nos faz pensar que o texto metaficcional, enquanto objeto artístico, teria uma função “utilitária” que iria além de sua definição primeira, a de “ficção sobre ficção que inclui em si mesma um comentário sobre sua própria identidade narrativa e/ou linguística” (HUTCHEON, 1984, p. 1). Entretanto, pensando no texto metaficcional como poesia, no sentido aristotélico do termo, reconhecemos nele o caráter não-utilitário da arte, da ênfase no processo de crítica e criação artística, e não mais no resultado. Em *Bufo & Spallazani* (1991), de Rubem Fonseca, encontramos uma reflexão acerca dessa questão. Vejamos o que afirma Gustavo Flávio, narrador de B&S:

[o] escritor deve ser essencialmente um subversivo e a sua linguagem não pode ser nem a mistificatória do político (e do educador), nem a repressiva, do governante. A nossa linguagem deve ser a do não conformismo, da não-falsidade, da não-opressão. *Não queremos dar ordem ao caos, como supõem alguns teóricos*. E nem mesmo tornar o caos compreensível.

Duvidamos de tudo sempre, inclusive da lógica.

*Escritor tem que ser cético*. Tem que ser contra a moral e os bons costumes. Propércio pode ter tido o pudor de contar certas coisas que seus olhos viram, mas sabia que *a poesia busca a sua melhor matéria nos “maus costumes”* (ver Veyne).

*A poesia, a arte enfim, transcende os critérios de utilidade e nocividade, até mesmo o da compreensibilidade. Toda linguagem muito inteligível é mentirosa* (FONSECA, p. 462-465, grifos nossos).

<sup>115</sup> If our knowledge of this world is now seen to be mediated through language, then literary fiction (worlds constructed entirely of language) becomes a useful model for learning about the construction of 'reality' itself.



Duas questões a serem destacadas na fala do narrador-autor: a primeira é que, como todo objeto artístico, o romance de Gustavo Flávio é rebelde, subversivo e inconformado; a segunda, o texto vai na contramão de sua própria assertiva. Explicamos: longe da escrita/leitura como passatempo, o que o narrador de B&S faz é tentar, sim, dar ordem ao caos. Para tanto, busca, através da escrita, do mundo construído textualmente, ver sob outra perspectiva o mundo que o cerca. No dizer de Vargas Llosa(1994)<sup>116</sup>, é uma ordem fictícia, inventada, mas que organiza o caos social.

Merecem destaque, ainda, o ceticismo do escritor e a inteligibilidade da linguagem literária; entendemos que ambas são condição *sine qua non* para a literatura. No primeiro caso, a “ficção implica sempre uma grande pergunta sobre a realidade, levando autor e leitor a entrarem confortavelmente em estado de “epoché”, ou seja, em estado de dúvida e suspensão do juízo e das certezas” (BERNARDO, 2011, p. 2); no segundo, a linguagem muito inteligível, que explica, que designa o objeto, que vende “certezas”, não oferece espaço para o leitor questionar. Nesse sentido, uma pedra é uma pedra, ou seja, matéria mineral dura e sólida. Ora, se a verdade está na imaginação, só o uso invulgar da palavra “pode chamar a atenção dos destinatários para a realidade mais profunda da condição humana” (D’ONOFRIO, 1978, p. 21).

Para entender essa condição humana, a poesia – no sentido que temos discutido ao longo deste trabalho – tem buscado sua melhor matéria nos “maus costumes”, a exemplo da temática da corrupção em *O homem de cabeça de papelão*, de João do Rio, e *Teoria do medalhão*, de Machado de Assis. Em B&S, há outras temáticas em questão: a do adultério (um exemplo de *mau costume*?) e a do fazer literário que se fazem presentes no modo (inter)textual, no diálogo com a obra *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert (Gustavo Flávio?).

A escrita de Fonseca – e isso se estende ainda que, às vezes, em gradações diferentes, a sua obra de um modo geral – nos coloca frente a frente com a narrativa metaficcional, aquela que leva a ficção a duplicar-se “por dentro, falando de si mesma ou contendo a si mesma” (BERNARDO, 2010, p. 9). Em B&S, acompanhamos as agruras de um escritor/narrador para escrever um romance que estamos lendo, para criar personagens a cujas peripécias e experiências só teremos acesso a partir da pena de Gustavo Flávio/Rubem Fonseca.

Sem dúvida que esse não é um artifício de autores dos séculos XX e XXI, a exemplo de Fonseca; no século XIX, Machado de Assis é uma referência recorrente no que diz respeito

---

<sup>116</sup> Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/8/09/ilustrada/1.html>. Acesso em: 18 jan. 2015.

à estratégia metaficcional, como atestam os romances *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro* (algo que não se restringe a esses dois textos). Se recuarmos mais um século, mais precisamente ao ano de 1798, encontramos esse “grau de consciência estética, em *Northanger Abbey*”, de Jane Austen (AZERÊDO, 2012b, p. 76).

No Séc. XVII, *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, é referência quando o assunto é uma escrita metaficcional:

[e]ra rijo de compleição, seco de carnes, enxuto de rosto, madrugador, e amigo da caça. Querem dizer que tinha o sobrenome de Quijada ou Quesada, que nisto discrepam algum tanto os autores que tratam na matéria; ainda que por conjeturas verossímeis se deixa entender que se chama Quijana. Isto, porém, pouco faz para a nossa história; basta que, no que tivermos de contar, não nos desviemos da verdade nem um til (CERVANTES, 2006, p. 29)

Essa aparente imprecisão com relação ao nome do protagonista é reveladora da função política que a metaficção tem nessa narrativa, pois, se no mundo medieval, os procedimentos de polionomásia<sup>117</sup> são importantes para o conhecimento da obra de Deus no mundo, em Cervantes, a verve ao nomear seus personagens – Dom Quixote = Alonso Quijano/Quesada/Quijada; mulher de Sancho = Joana Gutiérrez/ Maria Gutiérrez/ Teresa Pança/ /Teresa Cascajo<sup>118</sup> – emprega os mesmos procedimentos com a finalidade de revelar a multivalência de que estão dotadas as palavras para as diferentes mentes humanas (SPITZER, 1955)<sup>119</sup>.

Referindo-se às “múltiplas alternativas quixotescas”, Bernardo (2010, p. 128) observa que estas “apontam para o pluralismo que resiste aos absolutismos religiosos e políticos que ganhavam força, quando se caminhava para a barbárie em nome da razão”. E, a partir do pensamento de Carlos Fuentes, Bernardo (p. 129) observa que “[a] incerteza de lugar, nome e ação cumpre uma função política: obriga a duvidar de todo dogma, mesmo que sejam os do Concílio de Trento, das leis de pureza do sangue e da Santa Inquisição”.

Mas, como “nem tudo que reluz é ouro”, nem todo texto metaficcional cumpre uma função política ou é revolucionário. Stam (2003, p. 175, grifos do autor) observa que, nos anos 70 e 80,

[a] tendência era simplesmente equiparar “realista” a “burguês” e “reflexivo” a “revolucionário”. “Hollywood (em outras palavras, o “cinema dominante”) converteu-se em sinônimo do que era retrógrado e induzia à passividade. Sendo o problema o apagamento dos sinais de produção no cinema dominan-

<sup>117</sup> “Polionomásia é o mesmo que pluralidade de nomes, sobrenomes, alcunhas que são atribuídos ao mesmo agente ou à mesma instituição [...]”(BOURDIEU, 1989, p. 147).

<sup>118</sup> Cf. Nota do tradutor. In: CERVANTES, 2006, p. 71.

<sup>119</sup> O texto não possui paginação.

te, a solução pensou-se então, era simplesmente trazer a primeiro plano o trabalho de produção em textos auto-reflexivos.

Stam chama a atenção para o fato de o “coeficiente de reflexividade” variar de gênero para gênero, de período para período, e de filme para filme do mesmo diretor, e que até os textos mais realistas “são marcados por lacunas e fissuras em seu ilusionismo”. E, finalmente, “[o]s textos podem trazer a primeiro plano o trabalho de seus significantes”, mas isso não é garantia de que a reflexividade venha “equipada de uma valência política *a priori*; pode ser utilizada pelo esteticismo da arte pela arte, pelo formalismo específico de cada meio, pela publicidade ou pelo materialismo dialético” (STAM, 2003, p. 176). O programa *Vídeo Show* é exemplo de reflexividade promocional uma vez que a TV que o veicula está “centrada nos próprios processos e produtos” e “fala de si mesma, em termos de conteúdo” (CASTRO, 2010, p. 3).

Ainda na esfera do audiovisual, Stam (p. 175) observa que a política da reflexividade está em filmes que “subvertem o pressuposto de que a arte pode ser um meio transparente de comunicação, uma janela para o mundo, um espelho transitando pelas ruas”. Nesse sentido, um romance como *Atonement* (Desejo e reparação, 2001), de Ian McEwan, e consequentemente a adaptação fílmica de Joe Wright (2007), possibilita que a história de amor entre seus protagonistas desdobre-se

metaficcionalmente em dois *denouements*: um trágico e, paradoxalmente, um feliz. [...] O final feliz é inventado pela ‘escritora’ Briony e a união dos amantes é tornada possível apenas na ficção. A estética metaficcional gerencia estes desdobramentos finais, em que os elementos antitéticos se encontram em relações dialógicas, provocando a confluência temática do imaginário com o ‘real’ e da ética com a estética” (NOBRE, 2013, p. 152-153).

A análise atesta que tal recurso ou fenômeno estético, o da metaficção, há muito tem revigorado a arte contemporânea, cuja função dominante, a da autoconsciência, não se limita aos “romances que falam especificamente de metaficção” (diríamos, ou à arte autorreferente), como bem nos lembra Waugh (p. 68).

ela [a autoconsciência] emerge claramente como a característica dominante do romance contemporâneo como um todo. Eu diria que, atualmente, o romance lida com a sua grande crise. No entanto, a sua forte tendência para a autoconsciência tem claramente levado, não a um declínio ou uma “morte”, mas a um vigor renovado<sup>120</sup>.

<sup>120</sup> In contemporary metafiction writing, not only is such self-consciousness the dominant function within individual novels of the type; it is clearly emerging as the dominant characteristic of the contemporary novel as a whole. I would argue that at present the novel is coping with its major crisis. However, its strong tendency towards self-consciousness has quite clearly led already, not to a decline or a 'death', but to a renewed vigour.

As questões aqui colocadas levam-nos a pensar: qual é a relação entre o *Frühromantik* e a narrativa poética? De acordo com Fani Tabak (2008, p. 2), esta herda daquele “um programa para restabelecer poeticamente a harmonia do homem que havia sido dissolvida pelo cientificismo”. Harmonia esta que nos leva a “conhecer a realidade [do homem] através da ficção” (BERNARDO, p. 38); essa realidade, vale dizer, é transgressora, está para além da mera reprodução do cotidiano.

Acerca do restabelecimento da harmonia e da transgressão, Freedman (1963, p. 2) afirma que o romance lírico busca combinar o homem e o mundo de forma objetiva, estranhamente oculta, mas sempre estética. Isto não quer dizer que os escritores líricos não estejam interessados nas questões da conduta humana que interessam a toda ficção, mas que as abordam de um ponto de vista diferente.<sup>121</sup>

Aproximando prosa e poesia, Freedman (p. 2) observa que, como acontece com romances líricos, “[a] forma de um poema lírico não objetiva homens e tempos, mas uma experiência e um tema nos quais homens e suas vidas, ou lugares e acontecimentos têm sido utilizados”.<sup>122</sup> Nesse sentido, o que fazem Claudia Llosa, Juan Pablo Rebella e Pablo Stoll, e Juan José Campanella, senão objetivar *experiências* e *temas* em que indivíduos testemunharam a violência, a exemplo de Salomé Baldeón; os *lugares* por onde “andaram”, uma fábrica decrepita; ou um *acontecimento*, como a adaptação de um velho episódio da história política de um país?

Entretanto, como na leitura que Calvino faz do mito Perseu em relação à Medusa, Llosa, Rebella e Stoll, e Campanella expandem, “dirige[m] o olhar para aquilo [realidade] que só se pode revelar por uma visão indireta, por uma imagem capturada no espelho” (CALVINO, 1990, p. 16). Nessa perspectiva, o realismo maravilhoso em *A teta assustada*, as imagens de tempos mortos em *Whisky* e a escrita metaficcional em *O segredo de seus olhos* são formas peculiares de revelar a realidade.

É nesse olhar indireto, oblíquo, ao nos dizer uma coisa e significar outra (RIFFATERRE, 1989, p. 95), que reside a poeticidade desses filmes. É também na reelaboração subjetiva da experiência vivida/imaginada, assim como “[é] sempre na recusa da visão direta que reside a força de Perseu [ou seja, do mito], mas não na recusa da realidade do mundo de monstros entre os quais estava destinado a viver” (CALVINO, p. 17).

<sup>121</sup> [The lyrical novel] seeks to combine man and world in a strangely inward, yet aesthetically objective, form. This is not to say that lyrical writers are uninterested in the question of human conduct that concern all fiction, but they view these questions in a different light.

<sup>122</sup> A lyrical poem's form objectifies not men and times but an experience and a theme for which men and their lives, or places and events, have been used.

Para enunciar essa “realidade”, os cineastas partem de sua visão subjetiva e, como “[o] Eu da lírica, torna[m]-se o[s] protagonista[s], refaz[em] o mundo através de suas percepções e devolve[m]-[n]o como uma forma de imaginação” (FREEDMAN, p. 271)<sup>123</sup>. Ainda de acordo com Freedman (p. 271), “[e]ste processo lírico se expande porque o “Eu” da lírica é também um protagonista em processo de experiência”<sup>124</sup>. Nesse sentido, *A teta assustada*, *Whisky* e *O segredo de seus olhos* são, sim, narrativas poéticas. E a nova subjetividade política no cinema latino-americano é o acorde que “rege” a poeticidade dessas narrativas.

---

<sup>123</sup> The “I” of the lyric becomes the protagonist, Who refashions the world through his perceptions and renders it as a form the imagination.

<sup>124</sup> The lyrical process expands because the lyrical “I” is an experiencing protagonist.

### CAPÍTULO 3

#### EXPRESSIVIDADE POÉTICA À FLOR DA TELA: MIRADAS SOBRE OS FILMES

**O** meu olhar é nítido como um girassol.  
Tenho o costume de andar pelas estradas  
Olhando para a direita e para a esquerda,  
E de vez em quando olhando para trás...  
E o que vejo a cada momento  
É aquilo que nunca antes eu tinha visto,  
E eu sei dar por isso muito bem...  
Sei ter o pasmo essencial  
Que tem uma criança se, ao nascer,  
Reparasse que nascera deveras...  
Sinto-me nascido a cada momento  
Para a eterna novidade do Mundo...  
[...]

Alberto Caeiro

### 3.1 O político e o poético em *A teta assustada*: realismo maravilhoso, mitologia e violência simbólica

*¿Ya ves cómo respiras? Ves como quieres vivir. Tu quieres vivir pero no te atreves.* A frase é do tio de Fausta e soa simplista se levarmos em consideração o que está em jogo na trajetória da vida da protagonista. Debatendo-se, lutando para respirar/viver, Fausta reage ao questionamento do tio.

Co-vítima da violência que atingiu várias mulheres das comunidades campesinas ayacuchanas, à época do conflito armado no Peru nos anos 80 do séc. XX, a protagonista de *A teta assustada* (sobre)vive entre “uma existência anulada na invisibilidade do tubérculo enterado no ventre, e um devir-flor, desabrochar de sua subjetividade após a morte da mãe, libertação da memória ressentida que herdou para viver sua própria vida” (BRANDÃO, A., 2010, p. 91).

A invisibilidade de Fausta é representativa da invisibilidade de centenas de mulheres vítimas daquele conflito. Seres ruidosos, as mulheres campesinas ayacuchanas vão encontrar no registro do testemunho da resistência à violência um espaço para pensar a inserção da categoria do heroísmo feminino na História oficial, como propõe a médica e antropóloga Kimberly Theidon (2010)<sup>125</sup>.

De acordo com Theidon, não há espaço para o protagonismo dessas mulheres diante da violência sexual; em vez disso, nas audiências realizadas pós-conflito, o que há é a vitimização delas em detrimento do heroísmo dos homens (THEIDON, p. 2004, p. 110). Ainda que às avessas, o protagonismo delas está, muitas vezes, no uso do sexo “consentido” como moeda de troca para salvar pais, irmãos e maridos (THEIDON, 2004, p. 120; 2010, grifo nosso).

Certamente, as formas de heroísmo das vítimas não correspondem ao politicamente correto para a História oficial. Entretanto, nem por isso elas são menos heroínas uma vez que saíram em defesa de suas comunidades, de seus familiares e delas mesmas (THEIDON, 2004, p. 110). Sendo assim, trazer à tona o relato das vítimas é abrir um espaço para a democracia, para a igualdade no direito à voz. Tal assertiva é corroborada pela visão da antropóloga para quem as histórias de guerras influem nas políticas públicas em um contexto pós-conflito e são uma forma de ação política.

<sup>125</sup> Disponível em: <http://periodismohumano.com/culturas/la-teta-asustada-la-historia-detras-de-la-pelicula.html>. Acesso em: 04 mar. 2015.

A nosso ver, essa forma de ação se alarga com a política da ficção, ou seja, com a adaptação, em *A teta assustada*, de um dos muitos testemunhos das mulheres que foram violentadas. A ficcionalização do relato de uma das vítimas possibilita uma redefinição da partilha do sensível ao permitir que as mulheres estupradas, degradadas e envergonhadas encontrem em Fausta a voz que pode “cambiar” a sua história. Dizendo de outro modo, coube à protagonista de *A teta assustada* encarnar o sofrimento e a luta dessas mulheres.

Se na vida real, cotidiana, as mulheres recorreram a estratégias diversas para desanimar os agressores e evitar a violência sexual (THEIDON, 2010) – a exemplo de simular que estavam menstruadas ou grávidas –, na diegese fílmica, a protagonista introduz uma batata na vagina a fim de afastar um possível agressor. A introdução de um objeto insólito, extraordinário, problematiza a narrativa e confere ao filme de Claudia Llosa poeticidade. Poeticidade essa que é fruto do modo de ser da narrativa, que passa ao largo do politicamente correto, e aproxima-se da estética da política ao dar visibilidade ao cotidiano de uma indígena.

Em sua narrativa, Llosa condensa em Fausta todas as mulheres violadas e recria, no tubérculo introduzido na vagina da protagonista, uma estratégia de resistência que ultrapassa a realidade ou, no dizer de Bachelard (1997, p. 18), que *canta* a realidade. Para tanto, a cineasta recorre ao realismo maravilhoso, como recurso estético, para contar essa história.

Partindo da acepção do termo maravilhoso<sup>126</sup> no que ele se aproxima do humano do ponto de vista quantitativo, Chiampi (1980, p. 48, grifo da autora) define-o como “um grau exagerado ou inabitual do humano, uma dimensão de beleza, de força ou riqueza, em suma, de perfeição que pode ser *mirada* pelos homens”. Mais adiante, ao diferenciá-lo da “poética da incerteza” – termo que utiliza ao se referir ao realismo fantástico<sup>127</sup> –, Chiampi (p. 59) argumenta:

o realismo maravilhoso desaloja qualquer efeito emotivo de calafrio, medo ou terror sobre o evento insólito. No seu lugar, coloca o encantamento como um efeito discursivo pertinente à interpretação não-antitética dos componentes diegéticos. O insólito, em óptica racional, deixa de ser o “outro lado”, o desconhecido, para incorporar-se ao real: a maravilha é(está) (n)a realidade.

Essa visão é corroborada por Todorov (1981, p. 30): “[n]o caso do maravilhoso, os elementos sobrenaturais não provocam nenhuma reação particular nem nos personagens, nem

<sup>126</sup> Referindo-se ao fantástico, Todorov (1981, p. 15) afirma que, nele, “[a] ambigüidade subsiste até o fim da aventura: realidade ou sonho?: verdade ou ilusão?” [...] “A vacilação do leitor é pois a primeira condição do fantástico” (p. 19).

<sup>127</sup> Embora reconheça que o fantástico e o maravilhoso tenham traços em comum – e que aquele apresenta dificuldades de definição por ser um gênero transcultural e trans-histórico –, Chiampi (p. 52-53) afirma que “[o] ponto chave para a definição do fantástico é dado pelo princípio estético: a fantasticidade é, fundamentalmente, um modo de produzir no leitor uma inquietação física (medo e variantes), através de uma inquietação intelectual (dúvida)”.



no leitor implícito”. Exceto pela reação de descrença, quando o tio de Fausta explica ao médico<sup>128</sup> o desmaio da sobrinha como consequência do mal da teta assustada – responsável pelo sangramento nas narinas, no filme de Llosa –, a batata (objeto insólito) não provoca quaisquer efeitos emotivos. E, quando parece provocar, há uma explicação para o fato.

Questionado se sabia o que se passava com a sua sobrinha, o tio de Fausta dá a seguinte explicação: “a batata deve ter entrado sozinha”, “às vezes, há muita comida na casa”; a resposta confirma a presença do maravilhoso como algo incorporado ao real. Entretanto, homem simples, morador da periferia de Lima, já ambientado com a vida na cidade grande, duvida que se possa “colher batatas da vagina”; e estranha que a própria sobrinha tenha recorrido a tal método, uma vez que os tempos do terrorismo haviam ficado para trás e que na capital ninguém iria machucá-la. O que ele não compreende é que a violência, agora, se dá de modo diverso.

Nesse sentido, o recurso ao realismo maravilhoso é fundamental para discutir outro tipo de violência: a simbólica. O que temos chamado de realismo maravilhoso, Tania Mara Antonietti Lopes (2011, p. 25) nomeia de realismo mágico, definindo-o “como procedimento narrativo presente, sobretudo nos romances dos séculos XX e XXI”, que dialoga com toda a literatura e que se constitui “como um procedimento que também privilegia a intertextualidade”. Tais características, indubitavelmente, aplicam-se ao texto fílmico de Claudia Llosa, uma vez que *A teta assustada*, ao mesmo tempo em que dialoga com o mito do Fausto, mantém uma relação intertextual com outra literatura (leia-se a obra de Goethe), não só “com a literatura hispano-americana” (LOPES, T., p. 25).

A escolha por tal procedimento narrativo fez com que a cineasta fosse acusada de ser uma estrangeira em seu próprio país e de não conhecer a realidade socioeconômica e cultural do povo peruano. Incompreensões à parte, Llosa realiza um gesto político e estético ao recorrer ao realismo maravilhoso para contar a história que a História não contou. Nesse sentido, trabalha para que o efeito de encantamento do leitor/espectador seja “provocado pela percepção da contiguidade entre as esferas do real e do irreal – pela *revelação* de uma causalidade onipresente, por mais velada e difusa que esteja” (CHIAMPI, p. 61, grifo da autora).

A batata que a protagonista carrega, prospera. Na explicação científica que o médico oferece ao tio de Fausta, o tubérculo provocaria um crescimento bacteriano; na linguagem corrente, ele explica que as raízes da batata sairiam pela área vaginal da paciente.

---

<sup>128</sup> o médico, entretanto, “interpreta” a batata como método contraceptivo pouco eficaz e dá-lhe [ao tio] o encaminhamento para posterior internamento da paciente a fim de que possa retirar o tubérculo

Objeto insólito, extraordinário, a batata brota, denuncia, faz-nos saber da realidade daquelas mulheres camponesas. Isso se dá porque “[a] capacidade do realismo maravilhoso de dizer a nossa realidade pode ser medida por esse projeto de comunhão social cultural em que o racional e o irracional são recolocados igualitariamente” (CHIAMPI, p. 69).

A imagem (extra)ordinária de Fausta cortando as raízes do tubérculo, como se aparasse os pelos pubianos, denuncia, a partir do detalhe ínfimo de uma batata que só aparece metonimicamente – em uma cena que, à luz do realismo maravilhoso, é comum, banal –, a violência contra as mulheres.

Nesse sentido, em *A teta assustada*, o realismo maravilhoso funciona como a mola propulsora da partilha do sensível, uma vez que é a partir da relocação do real (a violência sexual) e do irracional (a inserção de uma batata na vagina) que é dada a voz/visibilidade às várias faustas e perpétuas.

Se a reconfiguração da partilha do sensível consiste “em tornar visível o que não era visto e fazer ouvir como falantes os que eram percebidos como animais barulhentos, em *A teta assustada* a visibilidade recai sobre os anseios de uma indígena e eleva o filme de Claudia Llosa à categoria de forma de arte, no dizer de Rancière (2010b, p. 126), cuja grandeza reside em romper com o que estava pré-estabelecido, em deixar “falar aquilo que a ideologia esconde” (ADORNO, p. 68).

Recriação do testemunho de Salomé Baldeón – cuja narrativa está presente em “Los males del campo: epistemologías corporales” (2004, p. 77), da pesquisadora americana Kimberly Theidon –, o filme de Claudia Llosa é a história de uma jovem que sofre de uma doença conhecida como a teta assustada, que é transmitida pelo leite materno das mulheres que foram violentadas ou maltratadas durante os atos de terrorismo no Peru.

Ao imitar criativamente o testemunho de Baldeón, Llosa nos remete à gênese da poesia e imagina uma realidade possível. Llosa fabula, cria imagens e “não só ressuscita um mito, como lhe oferece uma nova possibilidade, uma vez que ele é capaz de traduzir os sentidos ocultos da vida afetiva e psíquica” (TABAK, 2008, p. 6) da personagem protagonizada pela atriz, cantora e compositora de “La Sirena”, Magaly Solier.

*Dicen en mi pueblo que los músicos  
hacen un contrato con una sirena,  
si quieren saber cuánto durará,  
durará el contrato con esa sirena.*

*De un campo oscuro tienen que coger  
un puñado de quinua para la sirena  
ya si la sirena se quede contando  
dice la sirena que cada grano significa un año.*

*Cuando la sirena termine de contar  
se lo lleva al hombre y la suelta al mar  
pero mi madre dice dice dice  
que la quinua difícil de contar es y  
la sirena se cansa de contar.*

*Y así el hombre para siempre  
ya se queda con el don.*

O canto, num processo de *mise-en-abyme*, revela a história dentro da história; dizendo de outro modo, o contrato que a sereia faz com os músicos espelha o contrato que Fausta faz com a musicista (sua patroa). Esse espelhamento da ação da personagem problematiza o ato de cantar (o canto), que está diretamente ligado aos elementos/signos adaptados da linguagem verbal (musical) para a linguagem cinematográfica e que são responsáveis pela produção de sentido mais amplo do filme.

Em “Conhecimento linguístico como ato semiótico”, Irene Machado (2008, p. 51) observa que “se o mecanismo fundamental da linguagem é a produção de sentido, a ação dos signos realiza-se para este fim”. Observem que falamos em produção de sentido; assim, ao semiotizar o texto de Magaly Solier, Claudia Llosa não re-produz um objeto artístico, antes, re-cria um novo objeto, tornando-o “portador de significação” (LOTMAN, 1978, p. 31).

Acerca desse canto e em uma tradução livre das duas primeiras estrofes, podemos dizer que os músicos da vila em que o eu lírico habita fazem um contrato com a sereia para que suas músicas sejam ouvidas para sempre, e esse “sempre” corresponderá ao total de quinua dada à sereia que deverá contá-la até acabar. Cansada de tal tarefa, a sereia não cumpre a promessa, e o músico com o dom para sempre ficará. A interpretação da canção se adensa se levarmos em consideração a escolha dos signos (e sua significação) “sereia” e “quinua”, bem como os seus respectivos substitutos metafóricos no texto fílmico, a saber, a personagem “Fausta” e “as pérolas”.

A fim de discutirmos melhor essa questão, sugerimos começar por analisar as imagens fílmicas abaixo. No primeiro plano da figura 1, vemos Fausta tentando entoar a música de *la sirena* a pedido da pianista; mas ela lhe diz que não sabe. A figura 2 corresponde ao momento em que Fausta ajuda a pianista a recolher as pérolas que haviam caído de seu colar. Esta, vendo que as pérolas atraíam Fausta, lhe diz: “Se tu cantas para mim, eu te dou uma pérola. Se completas o colar, eu te dou de presente”.<sup>129</sup>

<sup>129</sup> Si tú me cantas, yo te regalo una perlita. Si completas el collar, te lo regalo.

Figura 1- Fausta tenta cantar a canção

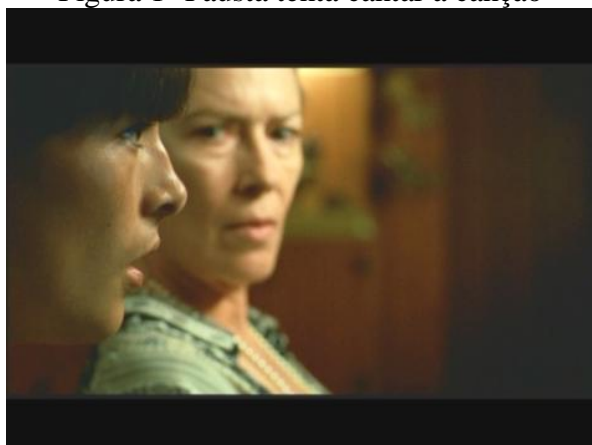


Figura 2 - A pianista e Fausta recolhem as pérolas do colar



O contrato a ser selado entre Fausta e a musicista remete-nos, *grosso modo*, ao mito do Fausto e, se em Goethe o médico faz um pacto com o demônio, a personagem de Magaly Solier, constrangida, vende “as suas raízes, de alguma forma, para a indústria cultural, e por ela [acaba] sendo explorada e usada”, afirma Paulo Ricardo Kralik Angelini<sup>130</sup>, em *Fausta e o Diabo* (2009). Em As três etapas do mito de Fausto, Brunel (2005, p. 340, grifo nosso) observa que, ao fazer o pacto, ele (o médico) “renega sua fidelidade a Deus para jurar fidelidade a seu adversário – e ao fazer isto, *aliena sua liberdade*, julgando afirmá-la.”

À medida que formos analisando as sequências fílmicas abaixo, poderemos constatar que, de fato, Fausta vende suas raízes e aliena sua liberdade. Como na canção, a musicista propõe um contrato a Fausta, cujo pagamento seria uma pérola pelo trabalho prestado por *la sirena*. Ainda acerca da questão mítica, a sereia é vista como pertencente “ao mesmo tempo ao mundo subterrâneo dos Infernos, ao mundo celeste da música e ao universo marinho dos navegadores” (BRUNEL, p. 829).

<sup>130</sup> O artigo *Fausta e o Diabo* está disponível em <http://www.argumento.net/cena-critica/cinema/latino/fausta-e-o-diabo/> Acesso em: 07 jul. 2011.

Nas nossas reflexões, interessa-nos também o seu canto, e a esse respeito convém ouvir o que tem a nos dizer Jean-Michel Vivès (2009, p. 67) em “O silêncio das sereias de Kafka: uma aproximação literária da voz como objeto pulsional”:

[q]ual é então a característica do canto das sereias? Contrariamente ao que se pode ouvir, ele não é agradável. Há uma dimensão de tensão e logo de gozo importante, que podemos compreender se nos reportarmos à origem da criação das Sereias.[...] O nascimento das sereias se origina então de uma perda que causará um apelo.

Nesse sentido, como se origina a sereia Fausta? Segundo Vivès, o nascimento das sereias tem início com a perda. O que Fausta perdeu? Qual a razão de seu apelo e, consequentemente, por que Fausta vende o seu canto, a sua música? Começemos por entender a narrativa fílmica de Claudia Llosa, uma recriação do testemunho de Salomé Baldeón, moradora do Distrito de Accomarca (Peru) e uma das muitas vítimas de violência sexual.

Há uma teoria desenvolvida no que diz respeito à transmissão para o bebê do sofrimento e medo da mãe, seja esta transmissão no útero ou através do sangue e leite. Diz-se que “a teta assustada” pode prejudicar o bebê, deixando a criança mais propensa à epilepsia. [...] Atualmente, há sete jovens que nasceram nessa época, e todos têm problemas físicos e /ou mentais. São cegos ou surdos, ou surdos-mudos<sup>131</sup>; dois têm epilepsia.<sup>132</sup>

Problemas físicos ou mentais, cegueira ou surdez, mudez ou epilepsia, Fausta não apresenta nenhum desses males, entretanto, ela também foi “dançada”, pois o medo de ser violentada fez com que a personagem introduzisse uma batata em sua vagina, acreditando que esse tubérculo/vegetal impediria a aproximação do “inimigo”, apesar de Fausta viver na capital peruana e cerca de duas décadas separarem-na do episódio de que sua mãe foi vítima.

A súbita morte de Perpétua (cuja simbologia sugestivamente conota “aquela que não morre”), sua mãe, obriga Fausta a enfrentar o mundo exterior, procurar emprego e conseguir dinheiro para enterrá-la. Esse breve resumo, acreditamos, responde às perguntas que outrora fizemos: *O que [a sereia] Fausta perdeu?* e *Qual a razão de seu apelo?*

A falta de condições para dar um funeral a sua mãe obriga Fausta a aceitar a proposta da pianista, e o seu canto explode como um apelo que antes parecia estar preso na garganta.

<sup>131</sup> De acordo com a FENEIS (Federação Nacional de Integração dos Surdos), o termo surdo-mudo é inadequado uma vez o surdo é capaz de falar a linguagem dos sinais (Libras). Disponível em: <http://www.feneis.org.br/page/surdoemudo.asp>. Acesso em: 06 maio 2014.

<sup>132</sup> Hay una teoría elaborada respecto de la transmisión al bebé del sufrimiento y del susto de la madre, sea esta transmisión en el útero o por medio de la sangre y la leche. Se dice que *la teta asustada* puede dañar al bebé, dejando al niño o niña más propensos a la epilepsia. [...] Actualmente hay siete jóvenes que nacieron por esas fechas, y todos tienen problemas físicos y/o mentales. Sufren de ceguera o sordera, o son sordomudos; dos tienen epilepsia.

Anteriormente, dissemos que a nossa “sereia” afirmou saber o *seu* canto; na verdade, ela parece não conseguir articular o som: a boca se abre, ela (Fausta) se esforça, a pianista espera ansiosa, mas o som não sai (cf. figura 1). Para que se entenda a “explosão” de que falamos há pouco, propomo-nos descrever toda a sequência. A sequência em questão diz respeito a uma cena recorrente na narrativa: Fausta sentada em sua cama no quarto da casa da pianista (atitude frequente enquanto aguardava o chamado da senhora).

É noite. O narrador cinemático (STAM; BURGOYNE; FLITTERMAN-LEWIS, 1999) mostra-nos Fausta de costas, sentada à beira da cama, de costas para o espectador. De repente, percebemos um leve gesto em seu corpo, seguido de um som: é a voz da nossa “sereia”. A cena seguinte já nos entremostra a personagem de pé (apenas metade de seu rosto aparece, o que sugere timidez, medo, terror, insegurança), indo em direção à sala, que aos poucos vai se revelando, mas a voz ainda é *off*.

Figura 3 – Fausta sai do seu quarto e segue em direção à sala.



À medida que vamos ouvindo o seu canto, vemos uma Fausta que vai se revelando ainda mais sofrida, mas ela segue passando por cômodos com móveis coloniais, que nos remetem à classe social da casa da patroa, e por um corredor, até chegar à sala principal. É só nesse momento que podemos ver a “explosão: “Pero mi madre dice, dice, dice”, e sabemos que é dela que brota a canção.

Figura 4 – Fausta canta o canto da sereia



A quarta (e última) estrofe fala de como é difícil contar a quinua, e que a sereia se cansa de contá-la...

Figura 5 – Fausta (re)conta as pérolas que já conseguiu



... e de que o homem fica para sempre com o dom. É interessante observar que neste momento a câmera focaliza a pianista – aquela que ficará com “seu” (assim mesmo, ambíguo) *dom* - com uma partitura.

Figura 6 - A pianista gira a cabeça para olhar Fausta



A próxima imagem mostra-nos que, finalmente, o contrato foi selado, e *la sirena* Fausta poderá começar a juntar o seu punhado de quinua, quer dizer, pérolas.

Figura 7 – A pianista faz o primeiro “pagamento”



Sobre o fato de a musicista ficar com o dom de *la sirena*, falaremos mais adiante; antes, urge discutir acerca da substituição do signo “quinua” pelo signo “pérola”, no processo de adaptação, e o que este signo representa/substitui/desloca. Ora, é inegável o significado valioso desse alimento para o povo andino, pois o signo quinua<sup>133</sup> representa o “Grano Madre” ou a “mãe dos seres humanos”, ou ainda de o “Grano de oro”, cujo valor nutritivo só é comparado ao leite materno<sup>134</sup>.

No processo de recriação de *A teta assustada*, observamos que o signo escolhido para substituir a quinua acende na nossa mente interpretadora as possibilidades semânticas desse signo, mas acende “apenas aquelas que se movem no encaixe da questão crucial: o que o texto quer dizer?” (BOSI, 2003, p. 462). Para responder a essa questão, é preciso, antes, ver que significado(s) o signo pérola carrega e, para tanto, é necessário compreender o valor que esse material orgânico, duro e esférico tem na simbologia e na nossa cultura.

Em *Imagens e símbolos*, Mircea Eliade (1979, p. 123, grifo do autor) observa que “a pérola, ontem emblema da força geradora ou símbolo de uma realidade transcendental, conservou apenas, no Ocidente, o valor de “pedra preciosa””; interessa-nos, assim, discutir a relevância da pérola como força geradora, representação do *grano madre*, grão que gera vida, símbolo da fecundidade.

Discutindo a simbologia da pérola na cultura chinesa, Eliade afirma que “a semelhança entre a pérola que se desenvolveu na ostra e o feto é aliás posta em relevo pelos autores chineses” e, citando Karlgren (p. 36), completa: “Em *Pei ya* (século XI) diz-se, da ostra *pang* que, “grávida da pérola, ela é como (a mulher) transportando o *feto* (grifo nosso) no seu ventre, eis por que *pang* se chama “o ventre da pérola”” (grifos do autor). Ainda de acordo com Eliade, são “as ostras e as pérolas que favorecem a fecundação e o parto, têm também uma feliz influência nas colheitas” (p. 129-130).

Em *A teta assustada*, Fausta representa a ostra, pois é ela que fecunda uma batata, que esconde em seu ventre a fim de evitar ser vítima, como sua mãe, da violência sexual. As pérolas representam a colheita/o pagamento pelo canto da sereia. Convém ouvir, mais uma vez, a segunda estrofe de seu canto:

*De un campo oscuro tienen que coger  
un puñado de quinua para la sirena  
y así la sirena se quede contando*

<sup>133</sup> palavra de origem Quéchuá, refere-se a uma planta oriunda da Cordilheira dos Andes. Disponível em: [http://www.mundoverde.com.br/BibliotecaArtigoDetalle.asp?Id\\_Artigo=1634](http://www.mundoverde.com.br/BibliotecaArtigoDetalle.asp?Id_Artigo=1634). Acesso em: 29 jun. 2011.

<sup>134</sup> Disponível em: [http://yogajournal.terra.com.br/show\\_yoga.php?id=321](http://yogajournal.terra.com.br/show_yoga.php?id=321). Acesso em: 29 jun. 2011.



*dice la sirena que cada grano  
significa un año.*

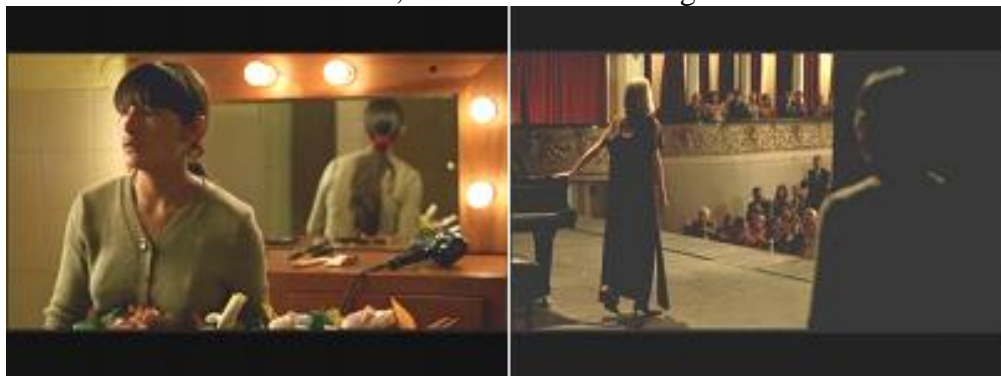
Se na canção cada grão corresponde a um ano, na adaptação fílmica cada pérola corresponde sempre a um mesmo canto. Explicamos: Fausta segue cantando e recebe uma pérola pelo seu trabalho, mas ao tentar entoar um novo canto, é interrompida pela pianista, que diz: “Esa no, canta la de la sirena.”

Figura 8 – Fausta canta uma nova canção



*La sirena* atende ao pedido da senhora da “Casa de Arriba”<sup>135</sup>, que aos poucos vai se apropriando do *seu* canto. Nossa assertiva apoia-se numa das (muitas) cenas mais significativas do filme: trata-se do momento em que Fausta acompanha a musicista a um concerto e, do camarim, ouve-a tocar ao piano o canto de *la sirena*. A cena assemelha-se àquela do quarto; entretanto, nessa, há um espelho que reflete as costas de Fausta. Vemo-la segurar um arranjo de flores que, certamente, deverá ser entregue à artista. Neste momento, Fausta levanta-se como que atraída por algo e percorre um corredor em direção à coxia do teatro. E vê, por trás das cortinas, a musicista ser aclamada por tocar o, agora, seu (da pianista) canto de *la sirena*.

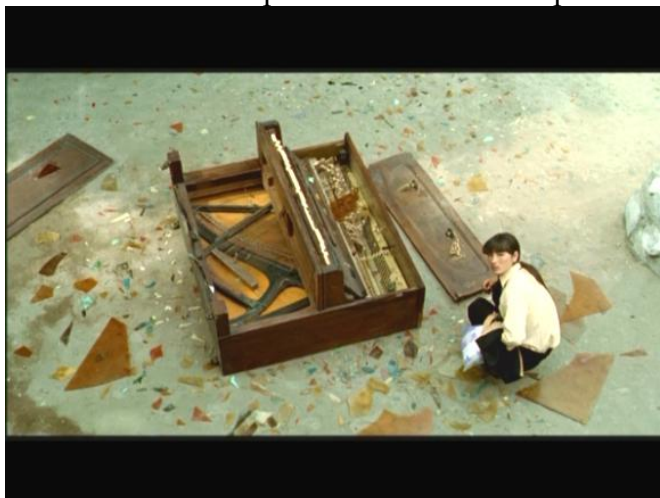
Figura 9 – Fausta ouve o *seu* canto, sai do camarim e dirige-se à coxia do teatro.



<sup>135</sup> Espécie de Casa Grande da pianista (mansão) e que contrasta com a simplicidade do bairro periférico onde Fausta reside.

Toda essa sequência aponta para a questão da violência simbólica, pois, ao apropriar-se do canto de *la sirena*, a rica musicista rouba/retira de Fausta – representante da comunidade indígena peruana, em outras palavras, da classe menos favorecida – o direito à voz, ao reconhecimento de sua cultura; não é à toa que Fausta assiste escondida aos aplausos. Fausta continua, assim, à margem, enquanto a musicista “parece” ter deixado para trás sua fase pouco (ou nada) inspirada, antes representada na fúria do piano lançado pela vidraça da casa, conforme figura abaixo.

Figura 10 – Fausta olha para o local de onde o piano “caiu”



Em “Estado, Violência Simbólica, Metaforização da Cidadania”, Mendonça (1996, p. 26) discute a violência simbólica de que são vítimas os trabalhadores rurais. Vejamos:

[p]orém, violência ainda maior reside no fato de que o “moderno agricultor” construído pelos agrônomos retira dos trabalhadores rurais em seu conjunto o *direito* à fala, resultando, tanto em sua desqualificação como sujeitos históricos, quanto na sua reafirmação enquanto objeto da fala e das ações alheias, sobretudo as estatais. Dessa feita, “o moderno agricultor” usurpa e desloca o lugar próprio da cidadania, além de regulá-la apenas para aqueles nela já incluídos, os proprietários em geral - no caso dos agentes paulistas, ou os médios e pequenos, no caso dos técnicos ministeriais.

Fausta também tem sua “fala” (voz, canto, cultura) usurpada, e o reconhecimento do seu canto é deslocado para aquela que já era uma cidadã. Nesse sentido, a protagonista de *A teta assustada* sofre violência simbólica. Há, ainda, outro signo – de que não falamos, mas que aparece nas imagens acima – cujo significado remete ao símbolo da justiça. A ideia de justiça se faz presente a partir dos dois pratos da balança que, quando harmônicos, retratam o equilíbrio, a igualdade. No caso da figura 9, observamos que o prato à esquerda do leitor, o que contém (quase) todas as pérolas está mais pesado que o prato da direita, que recebe a sua primeira pérola, aquela que corresponde ao primeiro pagamento de que falamos, logo no início de nossa reflexão.

Na figura 5, vemos o prato à direita repleto das pérolas, que *la sirena* Fausta não se cansa de contar, enquanto que no prato à esquerda, resta uma última pérola. Ao observarmos os pratos da balança, constatamos que eles parecem em equilíbrio; acreditamos que isso se deva ao fato de a musicista ficar com o dom de *la sirena*, enquanto esta se cansa de contar. Não é isso que diz a canção? Resta ainda uma última pérola, um último canto, que só ouviremos, juntamente com Fausta, no concerto da pianista.

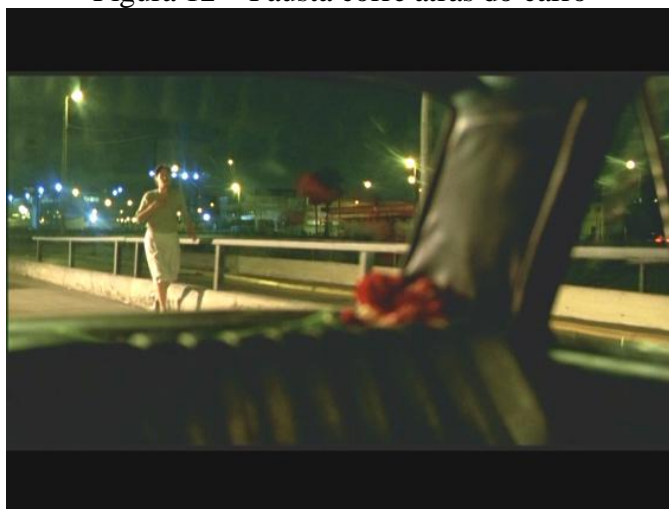
O pacto entre Fausta e a pianista (o demônio?) revela quão caro é o preço da venda de suas raízes. Fausta é explorada, usada e “jogada” fora quando não é mais útil: trata-se da cena dentro de um carro que mostra a pianista (e o seu filho), bem como Fausta, voltando para casa depois do concerto. Na cena, Fausta observa a positiva recepção da platéia: *¿Les gustó mucho, no?*; tal comentário incomoda a pianista a ponto de esta recorrer à violência explícita.

Figura 11 – A pianista olha para Fausta



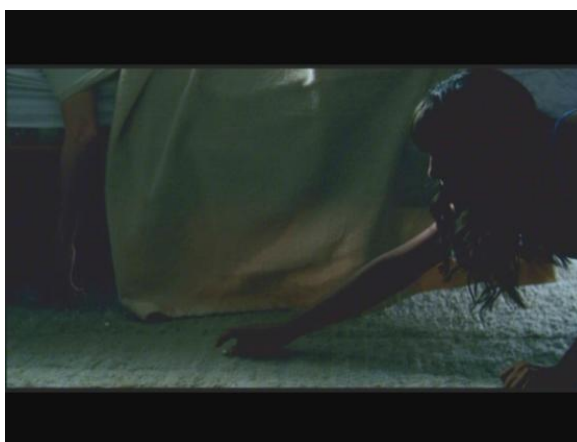
A reação da pianista, por ter sido “desafiada” – gostaríamos de pensar que Fausta foi irônica – não se limita à mudança do semblante. Ela pede ao filho para parar o carro, pois Fausta ficará numa esquina. Indiferente ao pavor de Fausta, a pianista segue – parece-nos que olhando para trás, pois vemos (e ouvimos) o que ela vê. Esta cena evidencia não só a angústia de Fausta, que terá de caminhar sozinha, à noite – logo ela, que vai ao trabalho (e dele volta) apenas na companhia de alguém confiável: *¿Que voy a hacer acá?*; mas, principalmente, o seu desespero ao acusar a musicista de não cumprir com o prometido: *Mis perlas, mi perlas* (sic)!// *Teníamos un trato!*// *Pare, Señora Aída!*

Figura 12 – Fausta corre atrás do carro



Aída – só agora conhecemos o seu nome (!) – ao não realizar o pagamento devido a Fausta, parece querer reforçar a ideia de que a quinoa/pérola é difícil de contar/ganhar. Inconformada – lembremo-nos o que levou *la sirena* a fazer o contrato/pacto com a pianista –, Fausta volta à Casa de Arriba e pega, apenas, o que lhe é de direito, conforme figura abaixo.

Figura 13 – Fausta recolhe as pérolas sobre o chão



É com o fruto do seu trabalho que Fausta consegue cumprir, finalmente, sua missão: dar um funeral à sua mãe. Se o canto de *la sirena* se adensa com a transposição para a linguagem fílmica graças à escolha dos signos responsáveis pela produção de sentido e que corroboram a ação da violência simbólica, o testemunho de Salomé Baldeón, recriado esteticamente, molda os elementos históricos aos eventos imaginários e dá forma a um cinema que poderíamos definir como poético.

Inicialmente refém da realidade que a aprisiona e que perpetua a sua condição de alienada, Fausta realiza um gesto libertador: recusa a realidade que a fixa e cobra o pagamento pela apropriação de seu canto, pela usurpação de seu direito à voz. Em seguida, cumpre os

rituais fúnebres, leva o corpo de sua mãe ao povoado, para ser sepultado; e, finalmente, retira a “a vida que nasce morta” e que cresce dentro de si, para dar lugar à vida e tornar-se um devir-flor, um devir-mulher.

Figura 14 – Fausta aspira o perfume da flor da batata.



Devir. Devenir<sup>136</sup>. Vir a Ser. Devir é desejo. Em Fausta, o devir aparece como desejo de experienciar a vida. De acordo com Deleuze e Parnet (1998, p. 2),

[o]s devires são geografia, são orientações, direções, entradas e saídas. Há um devir-mulher que não se confunde com as mulheres, com seu passado e seu futuro, e é preciso que as mulheres entrem nesse devir para sair de seu passado e de seu futuro, de sua história.

Tornar-se um devir-mulher é encontrar uma saída, é romper com o que estava estabelecido: “Escute, sua prima é linda”; “Não contei que ela é doente? Tem a doença da teta assustada.” O diálogo entre um jovem encantado por Fausta e o primo da protagonista revela a prisão da memória ressentida de que nos falou Alessandra Brandão (2010, p. 91). Nesse sentido, tornar-se devir-flor é libertar-se dessa memória, é romper com

todas as determinações objetivas que nos fixam, nos enquadram, nos identificam e nos fazem reconhecer; buraco onde nos alojamos, com nossa consci-

<sup>136</sup> Do espanhol, “suceder”, “acontecer”.

ência, nossos sentimentos, nossas paixões, nossos segredinhos por demais conhecidos, nossa vontade de torná-los conhecidos (DELEUZE, PARNET, p. 37).

“Desejo, necessidade, vontade/ Necessidade, desejo, eh!/ Necessidade, vontade, eh!/ Necessidade...” (ANTUNES; BRITTO; FROMER). Fausta e *A teta assustada*: devir-flor. Desejo de uma vida possível, pensamento de um cinema possível. Nesse sentido,

[a] flor da batata que desabrocha em *A teta assustada* parece sugerir, pois, um cinema que, sem deixar de conter a raiz, já não pressupõe um vínculo sufocado na identidade (i)mobilizadora, fechada em si mesma, ainda que por estratégia de resistência anti-imperialista, como nos idos anos 60 e 70, e passa a reconhecer a complexidade das trajetórias subjetivas [...]. Um cinema do pequeno, do particular, das passagens. Um cinema devir (BRANDÃO, A., 2010, p. 96).

Nesse cinema-devir, a reelaboração poética do fato real, a saber, testemunho de uma vítima, aponta para a subjetividade política de *A teta assustada* e converte, ou melhor, transfigura o histórico “em algo duradouro – tudo isso representa, de fato, uma propriedade inerente e efetiva da poesia” (JAKOBSON, 1995, p. 150). De acordo com Freedman (p. 272), “[a] contribuição da ficção lírica tem sido esta forma peculiar de olhar para a percepção”.<sup>137</sup>

Adaptando a fala de Calvino, podemos afirmar que diversos elementos concorrem para formar a poeticidade do filme de Llosa:

a observação direta do mundo real, a transfiguração fantasmática e onírica, o mundo figurativo transmitido pela cultura em seus vários níveis, e um processo de abstração, condensação e interiorização da experiência sensível, de importância decisiva tanto na visualização quanto na verbalização do pensamento. (CALVINO, p. 110)

Podemos afirmar ainda que a “deliberada ambiguidade” do canto de “La Sirena” concorre “para o desenvolvimento de imagens com ritmos próprios e na construção da própria narrativa” (TABAK, p. 4). Sendo assim, e ainda na esteira do pensamento de Tabak, podemos visualizar a literariedade/poeticidade de *A teta assustada* em “dois planos; um plano sintagmático onde a narrativa se apoia e se estreita na representação do real e um plano paradigmático onde a poesia [filme] cria livremente sua própria objetividade”.

Essa forma peculiar de narrar as atrocidades cometidas contra as mulheres campesinas, à época do Sendero Luminoso, abandona o “discurso político mais explícito” (PRYSTHON, 2012, p. 251) e deixa falar o que estava calado; é a hora da política do cotidiano. Nesse sentido, o realismo maravilhoso surge como possibilidade de criar novas realidades, de desestabilizar o discurso dominante, oficial; é estratégia política que, juntamente com a recriação do mito do Fausto, também concorre para a poeticidade de *A teta assustada*.

<sup>137</sup> The contribution of lyrical fiction has been this peculiar way of looking at perception.

### 3.2 *Whisky* e o cotidiano como lugar de resistência política

“Todo dia ela faz tudo sempre igual/ Me sorri um sorriso pontual/ Ela pega e me espera no portão”. Esses versos de *Cotidiano* (1971), canção de Chico Buarque, retratam o universo de repetições de Marta, personagem-protagonista de *Whisky*; universo que é também o de Jacobo Köller, seu patrão.

Entretanto, e contrariando os demais versos da canção (Diz que está muito louca pra beijar/E me beija com a boca de paixão), as personagens do filme não vivem uma relação amorosa. Isso não nos impede de ver em “Todo dia”, expressão que inicia cinco das seis estrofes da canção, a rotina mecanizada dos personagens de *Whisky*.

Tal rotina está em consonância com a narrativa de Rebella e Stoll, uma vez que, nela, não encontramos fatos grandiosos nem discursos grandiloquentes, sequer reviravoltas mirabolantes. Estamos diante de uma narrativa “de contenção, de rarefação”, no dizer de Denilson Lopes (2012, p. 161); estamos diante de uma reconfiguração da partilha do sensível.

É fato que tal gesto não tem início com o premiado melhor filme latino-americano das duas últimas décadas; em *25 Watts*, dos mesmos diretores, detectamos a partilha “de objetos colocados como comuns”, “de sujeitos reconhecidos como capazes de designar esses objetos e argumentar a respeito deles” (RANCIÈRE, 2010a, p. 20). E, apesar da inércia de Javi, Seba e Leche, personagens de *25 Watts* que vivem uma vida que não sai do lugar, há ação política/partilha do sensível, ou melhor, é exatamente por isso que ela [a ação] ocorre. Em *The thinking of dissensus: politics and aesthetics* (2011, p. 4)<sup>138</sup>, Rancière afirma que a ação política

consiste em mostrar como político o que era visto como ‘social’, ‘econômico’ ou ‘doméstico’. Ela consiste em borrar as fronteiras. É o que acontece quando os agentes ‘domésticos’ – trabalhadores ou mulheres, por exemplo – reconfiguram sua luta como uma luta em relação ao comum, ou seja, em relação a que lugar pertencem ou não pertencem e quem é capaz ou incapaz de proferir enunciados e demonstrações sobre o comum.

Nesse sentido, o *status* dessas personagens altera-se para o político, pois a política está também em “romper com as certezas anteriores e com o sentimento de pertencimento e adequação ao corpo social” (COSTA, 2006, p. 77). Nisso consiste a política do filme *Whisky*. Política não como “o exercício do poder ou [d]a luta pelo poder” (RANCIÈRE, 2010a, p. 20, grifo nosso). Esse rompimento de certezas e de hierarquização de temas, essa reconfiguração da partilha remete-nos à “trajetória” da estética – algo já discutido no segundo capítulo – e

<sup>138</sup> Political action consists in showing as political what was viewed as ‘social’, ‘economic’ or ‘domestic’. It consists in blurring the boundaries. It is what happens whenever ‘domestic’ agents – workers or women, for instance – reconfigure their quarrel as a quarrel concerning the common, that is, concerning what place belongs or does not belong to it and who is able or unable to make enunciations and demonstrations about the common.



nos faz pensar que a ação política está nos pequenos gestos, “na experiência interiorizante” (AZERÊDO, 2012a, p. 267). Nossas considerações encontram eco no pensamento de Lopes (2007, p. 40):

[à] medida que cada vez mais o grandioso, o monumental pode ser associado à arte dos vencedores, de impérios autoritários, da arte nazista, do Realismo Socialista aos épicos hollywoodianos, é justamente no cotidiano, no detalhe, no incidente, no menor, que residirá o espaço da resistência, da diferença.

Figura 15 – Jacobo e Marta na imagem do visor da porta do elevador.



Como num retrato 3 x 4, *Whisky* revela, mas não de forma escancarada, o cotidiano de personagens silenciosos, solitários, marcados por uma rotina “embalada” na despedida diária de Marta: “Hasta mañana si Dios quiere”, metonímia da “rotina dos dias sem surpresa” (COSTA, 2006, p. 81), da ausência de ação para o rompimento da estagnação, da carência de afeto. Ausência essa já visível no “retrato” cujos rostos aparecem pela metade, “cortados fora do quadro” (LIRA, 2012, p. 70). Comentando acerca da ausência dos rostos das personagens, em *A falta que me faz* (2009), documentário de Marília Rocha, Lira, “sem negar a relação com um mundo de carências (afetivas, econômicas, políticas)”, observa que

essa esquiva do rosto das personagens marca, antes, o enquadramento de pequenas pistas, [...] detalhes que pouco revelam, procedimento que recusa a totalização da interpretação do mundo das personagens, nunca tomadas como tipos representativos, em relação a um contexto ou situação englobante (LIRA, 2012, p. 70).

Em *Whisky*, Marta e Jacobo não são tipos representativos, o que não anula a possibilidade de querer apreendê-los como personagens/pessoas comuns, passíveis de serem encontradas nas ruas, cujas dores/carências ouvimos melhor do silêncio/da solidão que as aprisiona.



Nesse sentido, o silêncio em *Whisky* fala, ou melhor: o silêncio *é, significa*, para usarmos a expressão de Orlandi (2002, p. 33).

“Solidão palavra cavada no coração/ Resignado e mudo/ No compasso da desilusão”, afirma o poeta Paulinho da Vila em *A dança da solidão* (1972). Solidão que parecia com promessa de dias contados, alimentada, pelo menos para Marta, na representação do papel de esposa de Jacobo. Esperançosa, a escudeira fiel entra no jogo, encena, propõe ajustar aliança que havia sido da “sogra”. Desalentador, mas não melodramático. Em consonância com a política do cotidiano, o filme de Rebella e Stoll revela-nos, a partir de imagens e de muito silêncio, o que estava oculto: as dores das gentes.

### 3.2.1 Imagens de solidão e silêncio: a força do não-dito

“A dor da gente não sai no jornal”. Último verso da canção *Notícia de jornal*<sup>139</sup>, de Luis Reis e Haroldo Barbosa – sambistas cariocas, que a escreveram na primeira metade do século passado –, a frase atesta que a dor, a angústia do homem comum não encontra espaço nos noticiários; não há espaço para a amargura, a tristeza, a solidão, o sonho e os anseios do homem comum; não há espaço para a política do cotidiano.

Na telinha, frequentemente, o que vemos é o espetáculo da miséria humana – através de coberturas jornalísticas que parecem ter um único objetivo: entreter o espectador –, no horário “nobre” do almoço de milhões de brasileiros. Quando muito, assistimos à transformação de um relato, de uma experiência interiorizante, em um dramalhão a ser exibido em programas vespertinos, com direito à trilha sonora e a *happy end*.

Embora nessas produções as personagens principais sejam pessoas comuns, isso não lhes tira da condição de seres ruidosos e invisíveis; antes, ratifica sua condição de seres marginalizados. Indo na direção contrária, em *Whisky*, Juan Pablo Rebella e Pablo Stoll, a exemplo do que têm feito outros cineastas, abrem espaço para contar a história dos anônimos e de sua rotina. Documentam-lhes a realidade e “[o]ferecem-nos mundos a serem explorados e contemplados” (NICHOLS, 2005, p. 26).

O gesto dos cineastas está no cerne da política da ficção, e a ficcionalização da experiência de pessoas comuns, representadas nas figuras de Marta e Jacobo, confere à narrativa fílmica um tom de registro democrático, construído a partir de detalhes ínfimos da vida ordinária (RANCIÈRE, 2009). O olhar de Rebella e Stoll guia-nos através do não-dito, dos dese-

<sup>139</sup> Chico Buarque gravou a canção em 1975.

jos inconfessos, dos efeitos da solidão. Como “documentário” de satisfação de desejos<sup>140</sup>, para usarmos a expressão de Nichols (p. 26), *Whisky* é a reconfiguração de uma partilha, pois torna possível que vejamos a assunção uma operária (Marta) ao ter sua vida transformada em arte; do mesmo modo que a literatura, outrora, possibilitou a mesma assunção à filha de um camponês (Emma Bovary).

É nesse recorte que se dá o nosso reconhecimento no outro. É nesse recorte que se dá uma nova subjetividade no cinema latino-americano. É na reelaboração da experiência imaginada que se encontra a poeticidade da narrativa fílmica. Em *Whisky*, Rebella e Stoll desautomatizam o nosso olhar e fazem-nos ver de novo a realidade de homens e mulheres solitários, dos quais Jacobo e Marta são representativos.

*Whisky* narra-nos a realidade desses seres, suas dores e desejos a partir de imagens de solidão e silêncio que, embora destituídas de verbalidade, paradoxalmente, falam tão bem como a palavra expressa. Käte Hamburguer (1975, p. 160-161) diria que, às vezes, as imagens falam melhor. Vejamos:

[a] imagem cinematográfica pode mostrar, como a função narrativa, não somente objetos mortos, mas personagens mudos – andando, sentando e pensando, em atividade muda. [...] O gesto, a expressão, a lágrima, o sorriso falam por si, falam às vezes melhor que a palavra expressa. Sem dúvida [sic] o sorriso visto excede em plasticidade o sorriso narrado, apenas imaginado.

A ideia deste segundo (e último) longa de Rebella e Stoll<sup>141</sup> surgiu após uma visita dos cineastas a uma fábrica, e a imagem dessa fábrica foi “o ponto de partida” para a *escrita* do filme, da mesma forma que uma viagem, uma música, uma desilusão, uma conversa de bar, a morte, dentre outras possibilidades, pode ser ponto de partida para a escrita de textos, fílmicos ou não. Para o autor de *Seis propostas para o próximo milênio*,

[a] primeira coisa que me vem à mente na idealização de um conto é, pois, uma imagem que por uma razão qualquer apresenta-se a mim carregada de significado, mesmo que eu não o saiba formular em termos discursivos ou conceituais. (CALVINO, 1990, p. 104)

A escrita de *Whisky* é composta por imagens que estão carregadas de silêncio, mas que é “garantia do movimento de sentidos”, pois “sempre se diz a partir do silêncio” (ORLANDI, 2002, p. 23). Entendemos, entretanto, que a assertiva da autora não corresponde ao aforismo

---

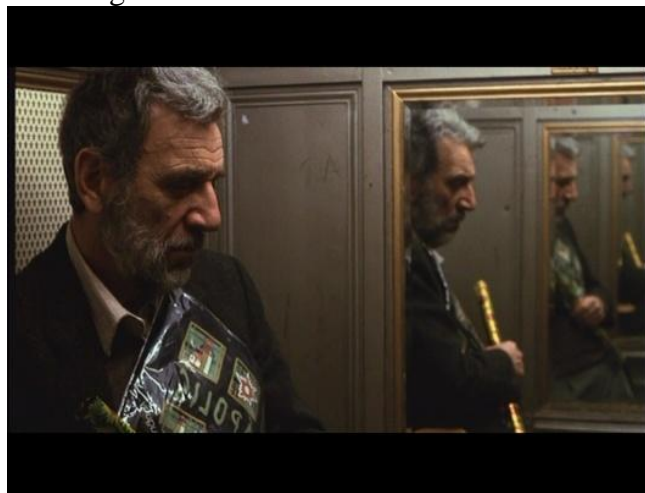
<sup>140</sup> Para Nichols, todo filme é um documentário. O autor, entretanto, classifica os filmes em duas categorias: documentários de satisfação de desejos, a que correspondem os chamados filmes de ficção; e documentários de representação social; nessa categoria, podemos incluir os filmes (não-ficção) de Michael Moore e Michael Rubbo, dentre outros citados por Nichols.

<sup>141</sup> Rebella morreu em 2006.

“O silêncio vale (diz/fala) mais que mil palavras”; na verdade, “o silêncio não fala. O silêncio *é*. Ele *significa*. Ou melhor: no silêncio, o sentido *é*” (ORLANDI, p. 33, grifos da autora).

Feita essa “introdução”, propomo-nos a analisar as imagens de solidão no filme de Rebella e Stoll. Buscaremos direcionar o nosso olhar para um dos protagonistas dessa narrativa: Jacobo Köller.

Figura 16 – Jacobo dentro do elevador



Acreditamos que neste filme, as imagens significam através do silêncio que as perpassa: o sentido é solidão e seus afins: dor, sofrimento, angústia. Em *Whisky*, as imagens ora selecionadas (ver a seguir) falam de seus personagens, mais precisamente de Jacobo, cuja solidão aparece, a nosso ver, multiplicada (*ad infinitum*?) na imagem acima refletida no espelho do elevador do hotel em Piriápolis<sup>142</sup> onde, juntamente com Hérman (seu irmão) e Marta, estava hospedado.

Os primeiros cinco minutos do filme correspondem à imagem pouco nítida de Jacobo – pois só o vemos através do retrovisor – que, antes de o dia clarear, entra em seu carro que percorre ruas e avenidas ermas, apesar da claridade da manhã; dirige-se ao Bar em que toma seu café e, finalmente, chega à fábrica onde Marta o espera. Vale ressaltar que a maior parte dessas sequências é alternada pelos créditos do filme até que, após a entrada de Jacobo e Marta na fábrica, surge o título do filme.

<sup>142</sup> Cidade-balneário uruguaia localizada a cerca de 100 Km de Montevidéu.

Figura 17 – Está escuro, e vemos Jacobo através do retrovisor.



A visão que temos dele é indireta, precária, diferente da que teremos de Marta, em uma cena que se assemelha a essa, no final da narrativa fílmica. Precária é também a aproximação ao mundo de Jacobo por parte das personagens da diegese. O retrovisor é um indicativo, uma pista de como será difícil para Jacobo o (re)encontro com uma vida possível. Nesse sentido, o retrovisor funciona como uma câmera-espelho que nos leva, através da escassez de palavras e de imagens solitárias e silenciosas, ao encontro da história de uma vida não vivida pelo protagonista.

Figura 18 – O dia amanheceu, e Jacobo continua dirigindo pelas ruas desertas.



O silêncio das ruas e avenidas parece fazer coro ao silêncio (e à solidão) de Jacobo, sendo quebrado apenas, pelo som extradiegético da Pequena Orquestra Reincidentes<sup>143</sup> que o “acompanha” até o Bar. Tal acompanhamento, porém, adensa ainda mais o sentimento de

<sup>143</sup> Banda argentina que, segundo José Franco Jr, canta as dores dos cidadãos pobres de renda, mas ricos de coração. Disponível em: <http://www.screamyell.com.br/musicadois/pequenaorquestra.htm>. Acesso em: 26 dez 2011

vazio e solidão. O Bar, por sua vez, configura-se como um ambiente vazio, cuja iluminação, escassa, não melhora muito, mesmo depois do pedido de Jacobo para que o proprietário – de quem não nos é dado a conhecer o rosto – acenda a luz.

Ao realizar sozinho e, principalmente, fora de casa a mais “íntima” das refeições, Jacobo ratifica a ausência de raízes familiares e seu estado solitário no mundo. A escolha do cardápio (aparentemente sem variação), composto por café com leite e um sanduíche de queijo e/ou presunto, reflete, a nosso ver, uma mesmice, previsibilidade, que está em consonância com o cotidiano previsível e monótono do protagonista.

Figura 19 – Jacobo toma o café da manhã e olha um folheto com máquinas modernas e meias esportivas.



Essas imagens silenciosas se avolumam quando somadas às do interior da fábrica, com suas máquinas velhas cuja produção, indiferente à passagem do tempo, não se renovou. Também as meias, que a fábrica produz, não apresentam a mesma qualidade daquelas produzidas nas modernas instalações da fábrica do seu irmão Hérman. Tudo isto reforça a ideia de solidão e mesmice em que Jacobo vive.

Figura 20 – Máquina-molde das meias.



Figura 21 – Maquinário antigo e caixas de papelão com a marca Köller.



Figura 22 – Jacobo observa as falhas em uma das meias.



Figura 23 – Fiação antiga e sujeira dão um ar de abandono à fábrica.



Discutindo acerca do processo de obtenção da imagem, Xavier (2005, p. 103-104, grifos do autor) observa que este

corresponde a um processo natural – é o olho e “cérebro” da câmera que nos fornecem a nova e mais perfeita imagem das coisas. O nosso papel, como espectadores, é elevar nossa sensibilidade de modo a superar a “leitura convencional” da imagem e conseguir ver, para além do evento imediato focali-

zado, a imensa orquestração do organismo natural e a expressão do “estado de alma” que se afirmam na prodigiosa relação câmera-objeto.

As figuras acima descritas vão, sim, além do evento imediato focalizado. Essas imagens silenciosas, com certo *ar de abandono*, expressam o “estado de alma” de Jacobo; dizendo de outro modo, expressam a solidão do protagonista de *Whisky*. A relação silêncio-solidão também é pensada pela autora de *As formas do silêncio* (p. 50) quando afirma que “pensar o silêncio é pensar a solidão do sujeito em face dos sentidos, ou melhor, é pensar a história solitária do sujeito em face dos sentidos”. Acreditamos que essas imagens ajudam-nos a pensar a história solitária de Jacobo, que é pensar a história/ vida de todo homem.

Orlandi propõe uma concepção não-negativa do silêncio e afirma que este significa de múltiplas maneiras – objeto de reflexão de filósofos, psicanalistas e semiólogos, só para citar alguns – e que há silêncios múltiplos, como “o silêncio das emoções, o místico, o da contemplação, o da revolta, o da resistência, o da disciplina, o do exercício do poder, o da derrota da vontade etc” (p. 44).

Em *Whisky*, os silêncios múltiplos de Jacobo parecem ir da contemplação à resignação, passando ainda pela revolta. É um silêncio que ele “aprendeu há décadas, domesticado na rotina dos dias sem surpresas”; e, quando há diálogo, a frivolidade é tanta que “contrasta com a força e peso do que não é dito” (COSTA, 2006, p. 81). Vejamos como isso se dá a partir das imagens abaixo.

Figura 24 - Jacobo olha a foto de um porta-retrato na vitrine de uma loja<sup>144</sup>.



Figura 25 – Absorto, Jacobo olha uma torta na vitrine de uma confeitaria.



Os dois planos que formam a figura 24 ocorrem depois de Marta – após o “pedido”, entre meias palavras, de Jacobo para que se passasse por sua esposa enquanto o irmão estives-

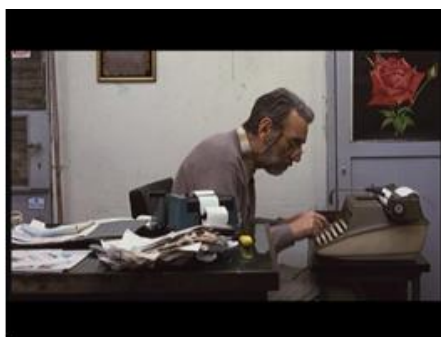
<sup>144</sup> Na figura 24, fizemos a junção de dois fotogramas que correspondem a dois planos consecutivos; o mesmo acontece com a fig. 25.



se hospedado em sua casa – sugerir que deveriam ter algumas fotos deles. Jacobo parece não entender, e Marta explica-lhe que é por causa de Hérman. O que ela não lhe diz, embora fique subentendido, é que as fotos de casais constituem índices de sua vida cotidiana e familiar. Jacobo concorda, mas rapidamente muda de assunto e pergunta sobre o pedido de compras de um dos clientes. Marta, desapontada, indica-lhe onde está o tal pedido.

Ao voltar de uma entrega, Jacobo passa em frente a um Bazar em liquidação e fica uns poucos segundos olhando para algo. No plano seguinte, vemos o que Jacobo vê. Dentre as opções disponíveis na vitrine, o que atrai o seu olhar é um determinado porta-retrato cuja moldura na cor rosa, diferente dos demais, traz uma imagem idílica de um casal apaixonado; situação bem diversa da de Jacobo e Marta cujo casamento era uma farsa.

Talvez, coubessem aqui um ou mais parágrafos acerca da simbologia da cor rosa; bem como da rosa que a câmera enquadra juntamente com Jacobo quando este escreve à máquina um convite para o *matzeivá*<sup>145</sup> de sua mãe; ou, ainda, uma análise acerca da canção (sobre a rosa) que Marta ouve, no rádio, às vezes com fones de ouvido, durante toda a narrativa fílmica e que será cantada por Hérman no bar do hotel em Piriápolis, o que desperta o ciúme de Jacobo sobre uma possível “traição” entre sua “mulher” e o irmão. Ressaltamos que tais ocorrências oferecem uma moldura irônica que contrasta com a vida sem cor de Jacobo e Marta.



*O quizás simplemente le regale una rosa*

Leonardo Favio

[...]

*Cuando llegue mi amor le dire*

*tantas cosa o quizás*

*simplemente le regale una rosa*

*Por que yo corte una flor*

*y llovía y llovía*

*esperando mi amor*

*y llovía y llovía*

[...]

Retomando a discussão acerca do olhar de contemplação e resignação, vale ressaltar que ele também se faz presente quando, em visita à confeitaria, Jacobo fica “namorando” a torta enquanto Hérman “parte para ação” e não só compra os doces como incentiva Marta a

<sup>145</sup> Cerimônia da lápide a ser colocada no túmulo da mãe de Jacobo e Hérman.

escolher os vários tipos que os três juntos comeriam em casa. Jacobo não compra a torta, embora a deseje, assim como, apesar de comprar o porta-retrato, não entra no jogo, não vive o seu “casamento” da mesma forma que sua “companheira de farsa”.

Nesse sentido, olhar essas imagens (fig. 24 e 25) e não fazer um gesto que rompa com a estagnação remete-nos ao que Costa (p. 82) diz a respeito de não haver saída para Jacobo, cujos “desejos e ressentimentos foram de tal modo silenciados” que ele é “incapaz de proferir o que sente” e, acrescentaríamos, de dar um fim a sua solidão.

Discutindo acerca desse sentimento não apenas do povo mexicano, mas também do homem universal, Octavio Paz (1992, p. 82) observa que

[a] solidão é o fundamento último da condição humana. O homem é o único ser que é solitário e é o único que está procurando outro. Sua natureza – se se pode falar de natureza, em referência ao homem, ser que, de fato, inventou-se ao dizer “não” a natureza – consiste em um aspirar a realizar-se no outro. O homem é nostalgia e busca de comunhão. Assim, cada vez que sente a si mesmo se sente como a falta de outro, como solidão. [...] Todos os nossos esforços tendem a abolir a solidão. Então, sentir-se sozinho tem um duplo significado: por um lado tem consciência de si mesmo, por outro, tem um desejo de sair de si. A solidão, que é a condição da nossa vida, aparece-nos como um teste e uma purgação, em que angústia e instabilidade desaparecerão. A plenitude, a reunião, que é descanso e felicidade, de acordo com o mundo, espera-nos no final do labirinto da solidão.

Jacobo vai na contra-mão do que diz o autor de *El laberinto de la soledad* e não realiza gesto algum que possa abolir sua solidão. Marta, por sua vez, parece ver na encenação a possibilidade de romper com a estagnação, de dar um novo rumo a sua vida, de tornar-se a Sra. Köller. Entretanto, não há futuro nessa “relação”, e o que ela constrói com Jacobo é um passado, que fica visível na foto de casamento e na concordância do local onde ela e Jacobo teriam passado a lua-de-mel, como mais uma maneira de convencer Hérman sobre a ligação dos dois.

Acerca da construção desse passado, Costa (p. 82) afirma que o desejo da protagonista não era “de construir um futuro, mas um passado” e cita como exemplo a vontade de Marta de desobediência à linearidade do tempo “refletida no jogo de dizer as palavras ao contrário”. Ainda que às avessas, Marta faz um movimento, entra no jogo, entrega-se; Jacobo continua como sempre esteve: isolado. Nesse sentido, as imagens a seguir narram o isolamento, a estagnação, a ausência de movimento.

Figura 26 - Jacobo deitado na cama de Marta, um raro momento.



Na imagem acima, vemos Jacobo ocupar apenas um dos lados da cama de casal; entretanto, isso só ocorre porque Marta não se encontra no quarto<sup>146</sup>: havia descido à piscina onde um jovem casal, em lua de mel, brincava na água, o que constitui, sem dúvida, um contraponto irônico à encenação dos dois. Na imagem a seguir, é noite, talvez madrugada, e Jacobo olha absorto o pacote de dinheiro que ele, ironicamente, pelo menos, duplicara na roleta do Cassino do hotel. O jogo, inclusive, foi “patrocinado” por Hérman que quis compensar o irmão pelos anos em que esteve ausente, deixando para Jacobo a responsabilidade e o peso de cuidar da família, sobretudo da mãe.

Figura 27 – Jacobo olha o pacote de dinheiro ganho no Cassino.



Essas imagens merecem um olhar mais demorado, pois elas reforçam a solidão (e o silêncio) de Jacobo por mostrar-nos uma ausência. Se na cama o lugar à direita de Jacobo está vazio e tem sua solidão reforçada por sua imagem duplicada no espelho do armário (cf. fig.

<sup>146</sup> À noite, Jacobo dormia no sofá do quarto enquanto Marta ocupava a cama de casal.

26), na figura que ora focalizamos é a poltrona à esquerda do velho Köller que está vazia. Jacobo parece destinado à solidão, e esta vem reforçada com a imagem central na figura 27. Explicamos: valorizado pela luz do abajur, o (quase) encaixe entre esse objeto sobre a mesa de centro e a imagem do nascer do sol na parede não só nos remete à imagem de uma amputada, símbolo da efemeridade do tempo, como reforça a ideia de nascer (o dia) e de morrer (a noite). Essas imagens não são gratuitas. Elas metaforicamente narram-nos algo.

Em “Realismo e metáfora na fotografia: a solidão na obra de Philip-Lorca diCorcia<sup>147</sup>”, Adriano Charles Cruz (2010) observa que

[s]e o interesse dos fotógrafos pelos mitos não se esvaiu com o tempo, a procura por assuntos do cotidiano ganhou força nos últimos anos. Trata-se de lançar novas perspectivas para o homem comum, “todo mundo e ninguém” na expressão de Michel de Certeau. [...] É nesse campo do cotidiano que a ênfase no realismo se sobressai: fora do estúdio, na rua, nas cidades se flagra o homem em sua vida ordinária.

Dentre as fotografias clicadas por diCorcia<sup>148</sup> e selecionadas por Cruz, destacamos “Antipaxos, 1980” não apenas por ela se aproximar da imagem de Jacobo deitado na cama de casal, mas principalmente devido à análise de Cruz acerca da solidão.

Figura 28 - “Antipaxos, 1980”, 2003, Philip-Lorca diCorcia



Fonte: Courtesy Pace/MacGill Gallery, New York.

O personagem está só, apesar do olhar onisciente da câmera. Ele pode ter sido fotografado em sua residência, num quarto de um motel ou mesmo à espera do fim em um leito hospitalar. “Por que será que ela vive ali e agora?”, retomamos a pergunta de Barthes (1981). É esse movimento do poético que, ao mesmo tempo se vincula com o real, constrói o efeito de sentido de solidão na imagem. Nas fotografias de Philip-Lorca diCorcia não importa dar todas as informações do personagem inscrito na tela: muito não é dito, mas silenciado para constituir e intensificar o jogo de projeções imaginárias do receptor.

<sup>147</sup> O texto não possui paginação.

<sup>148</sup> Fotógrafo americano que trabalha com temas aparentemente banais e “utiliza uma técnica que converte o mais cotidiano em algo particularmente enigmático”. Disponível em: <http://teleobjetiva-teleobjetiva.blogspot.com/2008/11/philip-lorca-dicorcia.html>. Acesso em: 05 jan. 2012.

Em *Whisky*, as imagens não são gratuitas. Nesse sentido, muitos dos fotogramas acima selecionados levam-nos a indagar por que Rebella e Stoll escolheram determinado ângulo (e não outro) do objeto filmado se não a fim de construir o efeito de sentido de solidão?

Em *Whisky*, muito não é dito, é silenciado; melhor dizendo, é dito, sim, mas de uma outra forma. A título de exemplo, transcrevemos a “resposta” de Jacobo a Hérman quando este, aproveitando sua ida com o irmão ao jogo de futebol, comenta que o catálogo que havia no banheiro do apartamento de Jacobo era meio velho e que ele próprio (Hérman) havia trocado aquelas máquinas há muito tempo. Jacobo ignora-o e pergunta a um torcedor questões relativas à arbitragem do jogo. Hérman retoma a “conversa” e oferece-se para ajudar o irmão se este quiser modernizar a fábrica. Fala-lhe dos preços baixos e da qualidade das meias que ele produz no Brasil; sugere, ainda, deixar alguns pares a fim de que Jacobo as mostre aos clientes.

Figura 29 – Jacobo assiste ao jogo de futebol e esbraveja com o bandeirinha.



*Cabrón, la puta madre que te parió, porque no metes na bandera en el broto, hijo de puta?!*

A resposta vem logo após um lance duvidoso do bandeirinha e, embora Jacobo dirija-se a um dos integrantes do trio de arbitragem, fica claro a quem de fato ela se destina. O destinatário da mensagem sem dúvida é Hérman, e o silêncio de Jacobo em relação ao que o irmão havia proposto não “é o nada, não é o vazio sem história. É silêncio signifiante” (ORLANDI, p. 23). Na verdade, o que ele não diz está contido, de forma deslocada, no que ele diz.

Explicamos: na agressão verbal ao bandeirinha, lemos toda a revolta de Jacobo pela ausência de Hérman, que ainda jovem migrou para o Brasil, onde casou, teve filhas e montou uma fábrica moderna de meias em um país que parecia ser a terra das oportunidades. Situação bem diversa da de Jacobo, que além de não ter constituído família e de ter herdado uma fábri-

ca em péssimas condições, ficou, sozinho, na outrora Suíça da América<sup>149</sup>, para cuidar de uma mãe idosa a cujo funeral seu outro filho (Hérman) não compareceu. Nesse sentido, “porque no metes na bandera en el broto, hijo de puta” é uma pergunta feita, ainda que indiretamente, a Hérman, pois a “bandeira”, quer dizer, a “ajuda” – leia-se, também, o dinheiro que ele vai oferecer a Jacobo no hotel em Piriápolis – não (a)paga a sua ausência.

Mas Jacobo não lhe diz isso claramente. Ele silencia, e o seu silêncio está “nas palavras, que significam o não-dito e que dá espaço de recuo significante, produzindo condições para significar” (ORLANDI, p. 23-24). Hérman parece ter entendido o significado do seu silêncio. Mais tarde, enquanto Marta vai ao banheiro, e eles assistem a um karaokê no hotel, Hérman procura justificar sua ausência, alegando que para ele não foi fácil ficar longe da mãe por tantos anos, enquanto Jacobo “segurava toda a barra” da doença além de ter que administrar os problemas da fábrica. Hérman alega que a família e o trabalho exigiam a sua presença e que não pôde ajudá-lo nos momentos difíceis.

Como forma de retribuir/compensar o tempo que Jacobo passou com a mãe (e dela cuidou) e a parte dele nas despesas, Hérman oferece-lhe o que chama de uma boa quantia. Jacobo agradece, mas lhe diz que está bem e que não precisa do dinheiro. O irmão insiste e fala-lhe que pode ser útil, uma vez que ele casou; Jacobo responde que ele e Marta estão bem. Tentando convencê-lo, Hérman observa que, com a quantia, ele pode comprar máquinas novas. Máquinas italianas. Jacobo permanece sem olhá-lo e oferece-lhe o silêncio como resposta.

O silêncio não fala, ele significa. Não é isso que nos diz Orlandi?

Discutindo acerca da leveza como um mergulho no mundo, mundo que faz frente a uma “arte do estardalhaço e do escândalo, na mídia, nas polêmicas, a discricção como prática, traduzida de forma exemplar em *Nelson Freire*, de João Moreira Salles (2003)”, Denilson Lopes afirma que o “silêncio e a cegueira aparecem não como negação do mundo, mas forma de ouvir melhor, ver melhor” (2007, p. 75). Em *Whisky* não há leveza, é certo; entretanto, há

---

<sup>149</sup> Até a década de 1960, o Uruguai era chamado de “a Suíça sul-americana” por ter um perfil de país desenvolvido, com altos índices sociais e estabilidade política. Após a década de 1970, a escassez de recursos minerais e energéticos, a carência de tecnologia e a queda do preço da lã e da carne no mercado internacional, contribuíram para a desestabilização econômica no Uruguai. Em 1973, ocorreu um golpe militar com dura repressão por parte do governo e que favoreceu o surgimento de movimentos de oposição e de guerrilha, como o dos tupamaros. [...] A ditadura militar durou até o ano de 1984 e, mesmo com o restabelecimento democrático, os problemas econômicos continuaram. O declínio econômico e a instabilidade política provocaram uma grande emigração de jovens. Disponível em: <http://ap8v-uruguai.blogspot.com/2010/06/suica-da-america.html>. Acesso em: 07 jan. 2012.

silêncio, e é o silêncio de Jacobo no estádio que faz Hérman “ouvir” melhor. É a força do não-dito que acaba por atingir sua consciência.

*Whisky* trata de uma história contada essencialmente a partir de imagens, cuja construção narrativa segue os moldes do texto escrito. De acordo com Lotman (1978, p. 112), “mesmo quando constituímos o modelo de uma “narrativa por imagens” (grifo do autor), transpomos para ele o esquema da narração verbal”. Como exemplo de similaridade entre texto verbal e narrativa por imagens, o autor de *Estética e semiótica do cinema* observa que os elementos da frase cinematográfica são os planos e que a “contigüidade das frases cinematográficas forma a narração, e a sua organização funcional, o tema” (p. 128).

Acreditamos que a sequência que veremos a seguir ilustra a observação de Lotman, pois a reunião desses planos<sup>150</sup> (silenciosos, solitários) forma a frase e, consequentemente, o tema (solidão).

---

<sup>150</sup> Optamos por não discriminar essas imagens uma vez que nosso objetivo é analisar a sequência narrativa.



Figura 30 – Sequência final do filme



As imagens acima fazem parte da sequência final do filme, que tem início com a saída de Marta da casa de Jacobo, depois da partida de Hérman. Nelas, vemos Marta triste, chorando, sentada no banco traseiro de um táxi que percorre, à noite, as ruas vazias e escuras de Montevideú. A câmera, como já havia feito com Jacobo nos primeiros minutos do filme, mos-



tra-nos, agora, Marta, através do espelho retrovisor. Não sabemos para onde ela vai. O que (ou)vimos é que, ao colocá-la no táxi, Jacobo se despede com um “Hasta mañana”, ao que ela responde: “Hasta mañana, si Dios quiere”.

Na manhã seguinte, vemos Jacobo chegar ao bar. No plano seguinte, toma seu café da manhã à mesma mesa de sempre. O ambiente tem pouca luminosidade. O narrador cinematográfico focaliza a porta da fábrica, mais precisamente, o lugar onde Marta costumava ficar à espera do chefe; e o relógio dentro da fábrica: são sete horas e vinte e seis minutos. Mais uma vez, vemos a mesa, agora vazia, com o que sobrou do café da manhã. Voltamos à fachada da fábrica. Marta não chegou. A câmera é fixa como nas demais cenas. Jacobo surge pela esquerda do vídeo, levanta a cabeça e vê que Marta ainda não chegou. Olha na direção contrária à que veio como se de lá ela fosse surgir.

O plano seguinte é um close nas mãos de Jacobo que abre o cadeado. Como se estivéssemos dentro da fábrica, vemos a porta ser levantada, Jacobo entrar e baixar (quase) totalmente a porta. A luz é acesa. Aparece a máquina de enformar meias (fig. 20). Foco no plano seguinte: maquinário antigo desligado, com cones de linha para costura, caixas grandes de papelão com a logomarca da fábrica; tudo isso vai ganhando mais nitidez à medida que as lâmpadas vão sendo acesas.

Voltamos para Jacobo, que passa próximo a uma escada, contorna uma das máquinas, liga o aparelho quebrando o silêncio; em seguida, afasta-se para outro ambiente. Vemos, agora, o detalhe da máquina que trabalha; em seguida, a água que ferve no copo. Jacobo abre uma lata, de onde retira um sachê para fazer o seu chá. Uma máquina trabalha. Jacobo desce as escadas com o copo de chá; nesse momento, chegam as duas funcionárias, cumprimentam-no, dirigem-se à sala onde colocam a roupa de trabalho, enquanto Jacobo vai para o escritório.

A câmera focaliza a persiana quebrada do escritório; em um momento anterior, Marta havia sugerido chamar um vizinho para consertá-la. Agora, mostra Jacobo sentado à mesa tomando o chá. Neste plano, a câmera atesta a passagem do tempo: a folha do calendário marca dia 17, nove dias haviam se passado desde o “convite” de Jacobo para que Marta se passasse por sua esposa. Uma das funcionárias entra e pergunta-lhe se pode ligar o rádio; Jacobo lhe diz que prefere que não. Ela agradece e sai da sala. Jacobo toma um gole de chá, em seguida chama-a e diz para pedir permissão a Marta quando ela chegar. A jovem concorda. Vemos a entrada de um ambiente onde só há máquinas paradas. O local é sujo, decadente. Em uma das imagens iniciais dessa sequência (fig. 21), apenas uma máquina trabalha. Um detalhe dessa máquina, o vai e vem da agulha e da linha. Outra peça da máquina (parece uma bobina) cujo som quebra o silêncio do ambiente. A tela fica escura. Aparecem os créditos.

Se a narrativa verbal constrói-se “acrescentando a uma unidade de texto uma outra unidade, e ainda uma outra, o que nos permite obter uma microcadeia narrativa”, “a reunião de uma microcadeia de planos diferentes numa sequência com sentido constitui [também] uma narrativa”, só que por imagens (LOTMAN, p. 112). Nesse sentido, toda a sequência narrativa descrita nos três parágrafos acima é composta por uma microcadeia de vinte e dois planos, que dura cerca de dois minutos e meio. Esses planos unidos formam as frases cinematográficas que reforçam, aprofundam, e não apenas formam, a temática da solidão.

Essa microcadeia narrativa por imagens perpassa boa parte do texto fílmico, mais precisamente quando o desenvolvimento da narrativa se dá no ambiente da fábrica, e sofre pequenas alterações – talvez a mais significativa seja a última, quando Marta não aparece para trabalhar, cabendo a Jacobo fazer o seu próprio chá, o que não o impede de deixar para a sua (ex?) escudeira fiel a decisão de atender ao pedido da funcionária para ligar o rádio – marcadas pela passagem do tempo nas folhas do calendário. Para Lotman (p. 124):

[u]ma sequência de passagens significantes de um texto pode criar uma estrutura narrativa de um nível superior, sobre a qual os segmentos significantes do texto figurativo, verbal ou musical se podem articular como se fossem não os diferentes níveis de um mesmo momento, mas como uma sequência de momentos, isto é como uma narração.

Em *Whisky*, as imagens não se articulam de forma aleatória, e a sequência de momentos forma uma narração que recria a experiência dos cineastas. Lembremo-nos do depoimento de Rebella, de como a ideia do filme surgiu. Essa história narra a vida cotidiana de Jacobo Köller, “a vida de todo homem, do homem inteiro” (HELLER apud LOPES, D., p. 88).

Experienciar a visita a essa fábrica fez com que Rebella e Stoll não a repetissem simplesmente, mas que a recriassem. No dizer de Denilson Lopes (2007, p. 27), essa experiência foi “mais vidente que evidente, criadora que reprodutora”. *Whisky* “não se limita a re-produzir o mundo com o automatismo inerte de um espelho”; acreditamos que o filme uruguaio transforma “em signos as imagens do mundo” e, por ser arte, “enche-o de significações (LOTMAN, p. 30-31).

As imagens em *Whisky* adensam o real, dotam-no de significação. Ao transfigurar a realidade para a ficção, “como qualquer outra arte, e devido ao facto de ser uma arte, numa *escolha* e numa *ordenação*, o cinema dispõe de uma prodigiosa possibilidade de densificação do real que é sem dúvida, a sua força específica e o segredo do fascínio que exerce” (MARTIN, 2005, p.31).

Na verdade, o cinema faz o que há muito vem sendo feito pela literatura. Acerca dessa questão, convém destacar o que nos diz Mario Vargas Llosa (apud GUARDIA, p. 87-88):

[a] literatura é sempre uma transposição da realidade. Ao setor da vida escolhido pelo escritor, há de transformá-lo, manipulá-lo, recolhê-lo de uma forma muito especial, para que não se congele ao passar para a literatura, para que não morra no caminho.<sup>151</sup>

Em *Whisky*, as imagens são *pensadas, escolhidas, manipuladas* (não importam as ações referidas), para narrar, ainda que muitas vezes silenciosamente, a solidão da gente, e “lejos de no significar nada, significa[n], como dice Juan Plazaola, todo” (VIÑÓ, 2005, p. 10). Tal procedimento desautomatiza o nosso olhar para o ordinário, dota de poeticidade a vida do homem comum e, não menos importante, abre espaço para a política do cotidiano. Em *Whisky*, o cotidiano é estratégia política de resistência que foge do lugar comum das narrativas de “grandes feitos” que, em geral, não são espaço para pensar a dor da gente. O filme uruguaio é cinema que se volta para o menor, para o detalhe, para as pequenas (grandes!) coisas do dia a dia, da vida como ela é.

---

<sup>151</sup> “La literatura es siempre una transposición de la realidad. Al sector de la vida escogido por el escritor hay que transformarlo, manipularlo, recogerlo de una manera muy especial para que no se hiele al pasar a la literatura, para que no muera en el camino”.

### 3.3 A multiplicação do olhar em *O segredo de seus olhos*: a escrita metaficcional como ação política

Diz o verso da canção de Caetano que “Narciso acha feio o que não é espelho”. Longe do sentido, em geral, pejorativo, do termo narcisismo, Linda Hutcheon (1984, p. 1), ao intitular seu livro *Narcissistic narrative*, se apropria do mito a fim de designar uma autoconsciência textual, de nomear a duplicação de uma narrativa; em outras palavras, estamos falando do conto dentro de outro conto, do filme dentro do filme, e de trabalhos de ficção que “saem” de dentro de outros trabalhos de ficção. *O segredo de seus olhos*, romance do personagem-escritor Benjamin Espósito, cuja construção narrativa se dá à medida que assistimos ao filme homônimo, de Juan José Campanella, é um exemplo de narrativa narcisística.

Se em *A noite Americana* Truffaut realiza um filme sobre um filme, em *O segredo de seus olhos* assistimos a um filme cuja temática é a construção de um romance, e não de um filme. Para tanto, ao longo da narrativa fílmica, o personagem-escritor Benjamin Espósito reflete acerca da estrutura da linguagem de seu romance comentando, por exemplo, sobre as possíveis formas de dar início a sua narrativa: “[...] é que me lembro de muitas coisas, mas não tenho certeza se elas têm alguma coisa a ver com esta história”, diz Benjamin. Ao ler o primeiro rascunho do romance, Irene Menéndez Hastings, a leitora intradieética do filme, questiona: “E como vai continuar a história?, – diante da resposta do “autor”, comenta de forma irônica – Que final desagradável desse romance!”

Discutindo acerca da metaficção, Waugh (1984, p. 6) observa que a narrativa autoconsciente é construída a partir de dois processos que são mantidos juntos em uma tensão formal, que quebra as distinções entre criação e crítica, fundindo-os nos conceitos de interpretação e desconstrução. Para Stam (1981, p. 19), “a arte tem sido alimentada por essa tensão constante entre ilusionismo e reflexividade.”

O filme/romance alterna momentos de ilusionismo e reflexividade, em que o personagem-escritor ora age como um “batoteiro” (STAM, p. 19) – contando-nos a sua história, ou melhor, a de Ricardo Morales, deliciando-nos com a narração dos fatos, fazendo-nos acreditar que (quase) tudo se passou como vemos/lemos na tela –, ora como um “desmancha-prazeres”.

Ao ser um desmancha-prazeres, Benjamin Espósito não só revela o seu fazer literário, ou seja, o processo de construção de *O segredo de seus olhos*, como também aponta para uma reflexão sobre o estar no mundo: “Como se faz para viver uma vida cheia de nada?”, pergunta o personagem-escritor a seus leitores intradieéticos (Irene e Morales).

A resposta a essa indagação parte do próprio Benjamín [Chaparro] <sup>152</sup>:

[a]cho que as escrevo [estas páginas] porque tenho tempo. Muito tempo. Tanto tempo que as minúcias cotidianas que compõem minha vida se dissolvem velozmente no vazio monótono que me rodeia. Estar aposentado é pior do que imaginei. Eu deveria ter aprendido isso. Não quanto a estar aposentado, mas o fato de que as coisas que tememos costumam ser piores quando ocorrem do que quando imaginamos (SACHERI, 2011, p. 12).

Benjamín escreve, inicialmente, para fugir do que a aposentadoria reservara aos seus colegas de tribunal: “viver uma velhice vazia” (SACHERI, p. 13). A apreensão do personagem tem fundamento, e o temor é reflexo de que a vida e a arte se imitam. Em “Crenças em relação à velhice...”, Cachioni e Aguilar (2008, p. 97) observam que

[a] velhice é um conceito historicamente construído que se integra ativamente à dinâmica das atitudes e dos valores culturais da sociedade. [...] Em todas as culturas e em todos os tempos históricos, existe forte associação entre velhice, dependência, afastamento, improdutividade, isolamento, desvalorização social, doença, incapacidade, declínio e morte.

Nessa perspectiva, é compreensível a visão negativa de Benjamín em relação ao seu mais novo *status*, pois aposentadoria e velhice soam como sinônimos em uma sociedade que valoriza a juventude e a produção, ignorando a contribuição dada pelo trabalhador ao longo de uma vida. O aposentado é visto, portanto, como um sujeito “desqualificado” que passa a viver à margem da sociedade.

Benjamín, entretanto, não aceita a sua mais nova condição e rompe com o que estava pré-estabelecido: “Nada de tempo à toa. Nada de excursões nostálgicas para ver como andam os rapazes. Nada de espetáculos deploráveis para comover durante cinco segundos os que têm a sorte de continuar funcionando” (SACHERI, p. 13). Benjamín recusa uma vida sensaborosa (FLAUBERT, p. 43) e reclama para si o direito

a sonhar (porque certos sonhos se impõem aos corações mais céticos) com a cena idílica do escritor em seu gabinete, de preferência com um janelão, de preferência com a vista para o mar, de preferência do alto de um penhasco castigado pelas intempéries (SACHERI, p. 13).

Essa excitação “que toma conta dos espíritos dos populares” (RANCIÈRE, 2007, p. 2), nos quais, além de Emma (*Madame Bovary*) e Marta (*Whisky*), podemos incluir Benjamín Chaparro/ Espósito, esse desejo de sonhar com uma vida possível, com outros modos de ser, configura-se como uma redefinição da partilha do sensível em *O segredo de seus olhos*.

<sup>152</sup> No texto literário, o personagem-escritor chama-se Benjamín Chaparro; no filme de Campanella, Benjamín Espósito.

Nem cinema “do pequeno, do particular” (BRANDÃO, A., 2010, p. 96), nem cinema “de contenção, de rarefação” (LOPES, D., 2012, p. 161); ainda assim, o filme de Campanella, propõe uma reconfiguração da partilha do sensível. Essa partilha se dá à medida que Benjamín Espósito, personagem recém-aposentado, inicia uma busca do sentido da vida, torna-se um personagem-escritor, parte, evade-se, penetra em outra vida, para citarmos D. H. Lawrence, a partir de Deleuze e Parnet (1998, p. 30). Entretanto, essa fuga é ativa, pois, nessa perspectiva, “Fugir não é renunciar às ações” (DELEUZE; PARNET, p. 30).

Nesse sentido, a *fuga*, ou para usarmos a expressão dos autores de *Diálogos*, “a linha de fuga é uma desterritorialização” (DELEUZE, PARNET, p. 30), é a saída da zona de conforto, do território, do lugar das certezas, em busca de novos saberes, de uma nova política. Nessa busca, não há lugar para o pré-estabelecido nem para o programado.

A linha de fuga de Benjamín Espósito é a escrita do romance, é nela que o personagem-escritor indaga sobre o sentido da vida, vive uma “experiência interiorizante” – lembremo-nos de Azerêdo (2012a, p. 267) –, realiza uma ação política, “uma atividade política de resistência” (ALMEIDA, 2008, p. 2). Conforme afirma Almeida (p. 2), o “potencial criativo da literatura”, em nossa análise, o potencial criativo da escrita de Espósito, pode possibilitar

uma mudança do estado de coisas, sendo assim uma atividade política de resistência e um acontecimento que produz singularidades, ao colocar em xeque as convicções e os hábitos, não só linguageiros, mas relacionados aos modos de existir (ALMEIDA, p. 2).

Em *O segredo de seus olhos*, o recurso da metaficção funciona como atividade de resistência política, pois coloca em xeque convicções, hábitos e o sentido da vida. O diálogo entre Benjamín e Irene serve para ilustrar nosso argumento:

- E o que você sabe sobre escrever romances?, pergunta Irene entre risonha e irônica.
- Como? Eu passei a minha vida escrevendo. Se quiser, lhe mostro. – risonho, Benjamín defende-se.
- Ah, os processos! E quantas páginas vai ter seu romance? Já tem título? – questiona Irene mantendo o tom inicial da conversa.
- Um pouco de incentivo não seria mau. O que você quer? Que viva como um aposentado? Que passe para lhe dar uma mão ou para oferecer um café? Eu quero escrever, o que tem de mau? Quero escrever sobre o caso Morales.

*O que você quer, que viva como um aposentado?*, indaga Benjamín como se não aghuentasse “ser apenas um sujeito que abre portas/que puxa válvulas, que olha o relógio,/ que compra pão às 6 da tarde,/que vai lá fora, que aponta lápis” (BARROS, M., 2007, p. 79); o

personagem-escritor “precisa ser Outros”, para usarmos a expressão do autor de *Retrato do artista quando coisa* (BARROS, M., p. 79).

*Eu quero escrever, o que tem de mau?* Ao reivindicar outros modos de ser, que não aqueles determinados pela linha de segmentaridade dura que nos compõe – a saber, “o trabalho-as férias; a família-e depois a escola-e depois o exército-e depois a fábrica-e depois a aposentadoria” (DELEUZE; PARNET, p. 101) –, Benjamín Espósito depara-se com “linhas de segmentaridade bem mais flexíveis”, mas que não nos soam menos dolorosas, pois, como afirmam Deleuze e Parnet (p. 101),

[m]uitas coisas se passam sobre essa segunda espécie de linhas, devires, micro-devires, que não têm o mesmo ritmo que nossa “história”. Por isso são tão penosas as histórias de família, as referências, as rememorações, enquanto todas as nossas verdadeiras mudanças passam em outra parte, uma outra política, outro tempo, outra individuação.

Como parte de camada sobreposta que nos leva ao desconhecido, há uma terceira espécie de linha, “esta ainda mais estranha: como se alguma coisa nos levasse, através dos segmentos, mas também através de nossos limiares, em direção a uma destinação desconhecida, não previsível, não preexistente” (DELEUZE; PARNET, p. 101). Descrita como simples, abstrata, complicada, tortuosa, esta linha de fuga “tem algo de excessivamente misterioso” (DELEUZE; PARNET, p. 101-102). Quem sabe “una furtiva lágrima” (LISPECTOR, 2006, p. 61); dá-se conta de novos saberes, de “outros modos de sentir”, de “existências mais delicadas” (LISPECTOR, p. 61); desejo; necessidade de reconfigurar a partilha do sensível?

O fato é que Benjamín Espósito, recém-aposentado do Tribunal, tem “veleidades de escritor” (SACHERI, p. 10). E, apesar de seu “desejo”, sua “fantasia”, e de sua intenção pouco firme de “Hemingway da terceira idade”, conforme ironiza o próprio Benjamín (SACHERI, p. 10), o personagem-escritor leva adiante a tarefa de contar a história de Ricardo Morales que, no final, é a sua própria história, a de “ver refletidos, naquela vida destroçada pela dor e pela tragédia, os fantasmas dos meus próprios medos” (SACHERI, p. 12).

Esse reflexo aponta para a questão crucial da narrativa metaficcional: a duplicação da ficção que fala *de* e/ou contém *a* si mesma (BERNARDO, 2010, p. 9). Mais: a partir dessa duplicação, vemos a revelação do fazer literário do personagem-escritor e sua reflexão sobre o estar no mundo. Já estamos além do âmbito da duplicação. Nesse sentido, propomos uma “mirada” sobre a multiplicação do olhar em *O segredo de seus olhos*.

### 3.3.1 No princípio era o verbo...

Figura 31 – Benjamín começa a escrever seu romance; em seguida, risca as cenas iniciais da história<sup>153</sup>



Figura 32 – O personagem-escriptor recomeça a narrativa; arranca a primeira página do romance.



Figura 33 – Espósito prepara-se para mais uma tentativa, mas interrompe a cena (recriada) do estupro.



O filme de Campanella tem início com uma sequência de imagens que correspondem à primeira tentativa de Benjamín Espósito de começar o *seu* romance: a instância narrativa/ o narrador cinematográfico mostra-nos o número da plataforma, bem como, ainda que desfocadas, pessoas que caminham apressadamente em uma estação de trem em Buenos Aires; em seguida, vemos um *close-up* dos olhos de Irene que veem Benjamín pegar a mala, andar alguns metros, parar à porta do trem e olhar alguns segundos para a protagonista, como se ambos esperassem que um ou outro fizesse um determinado gesto. A câmera retorna para os olhos de Irene; o trem começa a partir. Irene corre para alcançá-lo, Benjamín percebe, eles tentam tocar na mão um do outro através do vidro do vagão. O veículo ganha velocidade, Irene fica para

<sup>153</sup> Todas as imagens foram extraídas do DVD *O segredo de seus olhos*.



trás, Benjamín dirige-se até o último vagão a tempo de ver a figura embaçada de Irene correndo ao seu encontro.

A falta de nitidez da imagem de Irene, assim como da dos demais passageiros, está em consonância com a incerteza desse início da história: “Ele também correu rápido para o final do trem e viu a figura inteira dela, que até ontem era gigantesca, tornar-se tolhida na plataforma, pequena aos seus olhos, porém cada vez maior em seu coração”. A página é arrancada pelo personagem-escritor para dar lugar a uma nova possibilidade de começo da narrativa.

O dia 21 de junho de 1974 foi o último dia em que Ricardo Morales tomou café da manhã com Liliana Colotto. E, durante o resto da sua vida, ele iria lembrar cada detalhe dessa manhã. Planejaram suas primeiras férias. Tomaram chá com limão. Devido à sua tosse persistente, ele tomou com um torrão e meio de açúcar, como de costume. Lembraria para sempre daquela geleia de groselhas com frutas de verdade, como nunca mais provaria... das flores na sua camisola... mas, sobretudo... de seu sorriso. Esse sorriso recém amanhecido que se fundia com um raio de sol e caía sobre a bochecha esquerda e que...

Exasperado, o personagem-escritor arranca essa segunda tentativa de início do romance; em seguida, procura acalmar-se e partir para mais um “começo”. Se naquele a descrição da cena parece-nos idílica, nesse, os doze segundos de imagens – perpassados por “Não! Não!”, “Por favor!”, “Por favor, pare!” –, são de uma violência atroz, pois vemos Liliana Colotto suplicar enquanto é brutalmente violentada. A (re)criação da cena, entretanto, parece não desagradar ao personagem-escritor, pois o “destino” dela não é o mesmo das anteriores. Reflexivo, Espósito, cuidadosamente, destaca a página escrita, dobra-a e coloca-a sobre sua mesa de trabalho.

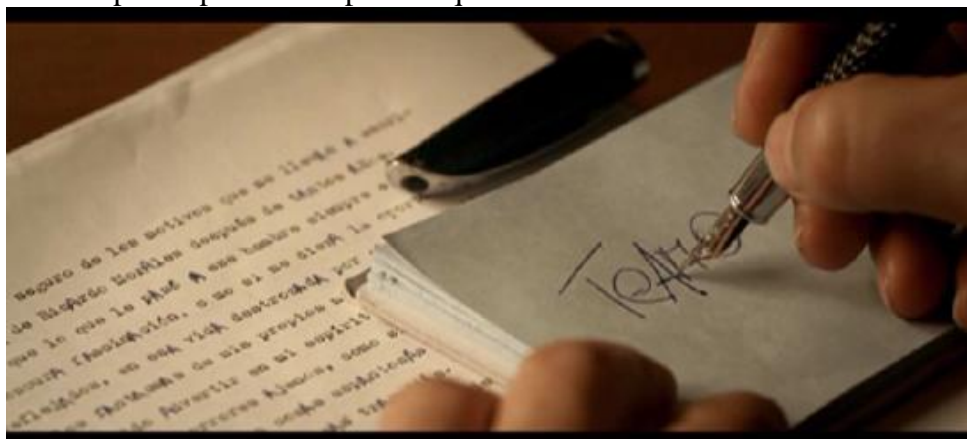
Na cena seguinte, vemos Espósito acordar no meio da noite e escrever algo numa caderneta que estava sobre a mesa de cabeceira.

Figura 34 – Ao acordar, Espósito lê o que escreveu no meio da noite.



“Temo”. Impossível ignorar a relevância do significado dessa palavra não só para a construção do romance, mas também para o autoconhecimento do personagem-escriptor: “Que temas, Benjamín?” –, não é essa a pergunta que Irene lhe faz?! –, e que, em ambos os casos, aponta para a questão da metaficção. Aparentemente simples e guardadas as devidas proporções, a pergunta de Irene revela o mesmo grau de complexidade de outras perguntas da filosofia a que a metaficção tenta responder: “1) sabemos quem somos?; 2) sabemos se somos?; 3) a consciência pode ter consciência da consciência?” (BERNARDO, 2010, p. 45).

Figura 35– Espósito preenche a palavra que escrevera no início da escrita do romance.



Certamente, um dos “temores” de Benjamín tem a ver com os seus sentimentos em relação à própria Irene, mas essa descoberta, melhor dizendo, a consciência dessa consciência terá um longo caminho a percorrer.

Aposentado e decidido a escrever um romance, Benjamín vai ao seu antigo local de trabalho, procura Irene e fala-lhe de seu projeto.

E o que você sabe sobre escrever romances?

Como? Eu passei minha vida escrevendo! Se quiser lhe mostro.

Ah, os processos! E quantas páginas vai ter o seu romance? Já tem título? – pergunta-lhe entre irônica e sarcástica.

Um pouco de incentivo não seria mau. – observa decepcionado, Benjamín, antes de questionar-lhe – O que você quer? Que viva como um aposentado... que passe para lhe dar uma mão ou para oferecer um café? Eu quero escrever, o que tem de mau? Quero escrever sobre o caso Morales. Irene olha-o em silêncio.

Não sei o motivo. – retoma Benjamín – Estive relembando. Nunca mais falamos nisso. Por que nunca mais?

Irene dá de ombros como se isso fosse irrelevante, mas o seu olhar diz outra coisa. Em seguida, desconversa, folheia as primeiras páginas do romance e brinca: Com sua letra, o “Grande Romance” vai virar o “Grande Garrancho”. – lembra-se de algo – Espere... Veja... – e dirige-se a um armário.

Suspeito que não corremos perigo, pois comecei umas cinquenta vezes... e não consigo passar da quinta linha! Nesse ritmo, vou gastar toda a aposentadoria em cadernos de espiral. – brinca Benjamín.

Venha cá, me dê uma mão. – diz Irene.

Espere. Pode deixar! Você não. Vamos ver.

Muito pesada, não? – pergunta-lhe, sorrindo, Irene.

Não acredito: a velha Olivetti! – diz Benjamín surpreso.

Estava no depósito, como o caso do baixinho orelhudo!

A letra “a” não se mexe – observa Benjamín.

Com a letra “a” qualquer um pode escrever! – observa Irene, incentivando-o – Pegue-a, dois dinossauros conseguem se entender.

Agora não tenho mais desculpas... Tenho que escrever. Mas por onde começo? – indaga Benjamín como se falasse consigo mesmo.

Comece pela coisa que mais se lembra, faz mais de vinte anos... – uma referência ao caso Morales – e pelo que você tem pensado até agora... comece por aí, bem com a imagem...

*Atenção, pessoal, apresento a vocês sua nova chefe...* – Benjamín perde-se em seus pensamentos lembrando a primeira vez que viu Irene.

Ei... Você se distraiu? – pergunta-lhe Irene.

Sim... não. É que... eu lembro de muitas coisas, mas não tenho certeza se elas têm alguma coisa a ver com esta história.

Então comece do início e pare de chatear!

Esse diálogo deixa claro o fenômeno da metaficção que, de acordo com Bernardo (p. 9): “Trata-se de um fenômeno estético autorreferente através do qual a ficção duplica-se por dentro, falando de si mesma ou contendo a si mesma.” *O segredo de seus olhos* não é um filme que fala de sua própria construção fílmica, mas um filme que discute a escrita de um romance que se constrói à medida que estamos lendo, quer dizer, assistindo a ele.

Figura 36 – A pedido de Irene, Benjamín fecha a porta atrás de si.



Sabemos que Benjamín/Campanella concluiu o seu livro/filme cuja narrativa duplica da fala não só do caso Morales, mas, num processo de espelhamento, fala também do “caso” Benjamín, sobre o qual discorreremos adiante. Mas, antes, gostaríamos de destacar a (re-) inserção do título *El secreto de sus ojos* na última cena do filme em que, a pedido de Irene, Benjamín fecha a porta; bem como o destaque da fechadura na “capa” do livro de Benjamín/da porta da sala de Irene. A primeira remete-nos à imagem de um livro fechado que acabamos de ler; a segunda funciona não só como título para a obra desse escritor incipiente, mas, principalmente, como metonímia do sentimento secreto que os protagonistas nutrem um pelo outro e a cuja declaração não teremos acesso. “Trouxeste a chave?”, diria o poeta de Itabira.

Em ambos os casos, vemos elementos paratextuais<sup>154</sup> na materialização do “livro” como a capa e o título, e vemo-nos como leitores/espectadores da obra de Benjamín/Campanella. Há, também, exemplos de elementos metatextuais como o da Olivetti<sup>155</sup> e da *mise en scène* do local de criação do personagem-escriptor que nos remete à imagem – ainda tão corriqueira na literatura e no cinema – que temos do romancista e de sua máquina de escrever; da observação que a tecla “a” não funciona”; do questionamento de Benjamín “Agora não tenho mais desculpas... Tenho que escrever. Mas por onde começo?”, e da resposta da leitora intradieética “[...] comece do início e pare de chatear!” Dentre esses elementos, destacamos a inserção da máquina de escrever que, atrelada à imagem do escritor, problematiza não só a escrita literária, mas provoca a reflexão em personagens-escretores e, às vezes, no próprio escritor/autor. Vejamos:

[d]iz que, embora não tenha a menor ideia do que vai fazer de agora em diante, anda com vontade de tentar o antigo projeto de escrever um livro. Enquanto diz, sente-se um imbecil. Velho, duas vezes divorciado, aposentado, com veleidades de escritor. O Hemingway da terceira idade. O García Márquez do oeste da Grande Buenos Aires. [...] E aí entra em cena a máquina. Chaparro se sente mais à vontade porque, por esse caminho, pisa um terreno mais firme. “Imagine, Irene, não vou me meter a aprender computação. E essa Remington se incorporou à ponta dos meus dedos como uma quarta falange” (quarta falange? Mas de onde tirou semelhante besteira?). “[...] e naturalmente seria um empréstimo, claro, uns dois meses, três no máximo, porque também não me animo a escrever um livro muito extenso, imagine”

<sup>154</sup> Genette (2006, p. 9-10) define a paratextualidade como a “relação, geralmente menos explícita e mais distante, que, no conjunto formado por uma obra literária, o texto propriamente dito mantém com o que se pode nomear simplesmente seu paratexto: título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, etc.; notas marginais, de rodapé, de fim de texto; epígrafes; ilustrações; errata, orelha, capa, e tantos outros tipos de sinais acessórios, autógrafos ou alógrafos, que fornecem ao texto um aparato (variável) e por vezes um comentário, oficial ou oficioso, do qual o leitor, o mais purista e o menos vocacionado à erudição externa, nem sempre pode dispor tão facilmente como desejaria e pretende.”

<sup>155</sup> No texto literário, Benjamín Chaparro usa uma Remington.

(já está de novo, como sempre, zombando de si mesmo) (SACHERI, 2011, p. 10).

A Remington de Benjamín provoca-lhe sentimentos e pensamentos, pois, com a máquina em mãos, nosso personagem-escritor parece, finalmente, passar da quinta linha de seu romance. E ele começa sua escrita exatamente pelo que mais se lembrava: a determinação que recebeu, a contragosto, para que a secretaria em que trabalhava investigasse um caso de estupro seguido de morte. Trata-se do caso Morales, melhor dizendo, do assassinato de Liliana Colotto, mulher de Ricardo Morales.

Nesse momento, Benjamín volta à Argentina dos anos 70, e a câmera, ou as teclas da velha Remington, começa(m) a contar-nos não só a história daquele crime, mas também por que o personagem-escritor vê-se envolvido com aquela história – que é a *sua* própria história – embora tenham se passado mais de vinte e cinco anos do ocorrido; além de discutir, com sutileza, a violência da ditadura militar de seu país naquele período.

*Grosso modo*, do ponto de vista da história de um crime, em *O segredo de seus olhos*, temos um *thriller* policial de conotação política com nuances de *film noir*; do ponto de vista da história de amor de Ricardo Morales/Liliana Colotto e/ou Benjamín Espósito/Irene Hastings, temos um melodrama que apresenta dois de seus temas mais comuns, a saber, “a reparação da injustiça e a busca da realização amorosa” (HUPPES, 2000, p. 33) .

Por conotação política entendemos a crítica feita aos desmandos do Governo nos anos de chumbo da Argentina. A título de exemplo, citamos a “declaração” feita pelo juiz da Vara Criminal, Dr. Fortuna Lacalle, e representante do *Establishment*:

*Segundo os artigos 141, 142 e 143 do Código Civil, declaro – com letras maiúsculas – que Raimundo Fortuna Lacalle é um doente mental, demente em sentido jurídico, com uma forma de transtorno crônico delirante e, portanto, absolutamente incapacitado à vida civil.*

A “declaração” acima não passa de um chiste que Irene ditou a Sandoval, corrigindo-lhe a versão “original”:

Benja, me diga se gosta assim – pergunta-lhe Sandoval – *Pela presente, eu, juiz da Vara Criminal, Dr. Fortuna Lacalle, declaro minha total insanidade e incapacidade de ação.*

Não, não. Assim fica ruim – interrompeu Irene para apreensão, e posterior surpresa, de Sandoval e Benjamín.

A denúncia, a crítica ao despreparo do Governo também se faz presente quando, na cena seguinte, Romano, um funcionário corrupto e torturador, entra na sala e comunica a Ben-

jamín que a Secretaria 18<sup>156</sup> havia solucionado o caso Morales. Benjamín acha estranha a informação; Romano diz que foram dois operários que trabalhavam no apartamento 3, um deles era boliviano e o outro, argentino. Lacalle se diz impressionado e afirma, risonho, que daquele momento em diante dará todos os casos à 18. Envaidecido, Romano lhe diz que “é melhor ajudar do que combater”, para indignação de Irene e Benjamín.

Na cena seguinte, Benjamín vai à cela em que os “acusados” se encontravam e vê *como* Romano havia conseguido a confissão deles, principalmente do boliviano; em outras palavras, Jacinto Cáceres havia sido torturado. Revoltado, e em busca de reparar a injustiça, Benjamín procura tirar satisfação com Romano, que retruca com um “Tanta confusão por dois pretinhos de nada.” Benjamín lhe diz que vai denunciá-lo às autoridades competentes, e ele, ameaçador, responde-lhe: “Vai! Você não sabe com quem está se metendo! Você não tem a mínima ideia.”

Algumas cenas adiante testemunhamos a ratificação das “costas quentes” de Romano. Explicamos: Benjamín consegue descobrir (e prender) o verdadeiro assassino de Liliana Colotto – essa descoberta merece uma discussão à parte, o que faremos em breve, pois ela tem alguns desdobramentos relevantes do ponto de vista estético da metaficção –, mas, pouco tempo depois, Morales liga para Benjamín perguntando-lhe se este assistia à TV naquele momento. O que ambos veem é Isidoro Gómez, assassino de Liliana, livre, sorridente e, provavelmente, exercendo a função de segurança de María Estela Martínez de Perón, presidente da Argentina, que acabara de assumir o poder após a morte de seu marido, Juan Domingo Perón<sup>157</sup>.

Figura 37 – Isidoro Gómez aparece livre na TV argentina.



<sup>156</sup> Benjamín e Sandoval pertenciam à Secretaria 25 do mesmo Tribunal.

<sup>157</sup> Juan Domingo Perón faleceu menos de um ano depois de assumir o governo (1.7.1974). Sua viúva e vice-presidente, Isabel Perón (Maria Estela Martinez), sucedeu-o. As condições econômicas da Argentina logo voltaram a deteriorar-se, ao mesmo tempo em que as organizações de direita e de esquerda (peronistas e trotskistas) voltaram a promover atos de terror, seqüestros, ataques a quartéis e ousadas operações de guerrilhas em Tucumán. O governo de Isabelita Perón, confuso e sem coesão, foi, em tais circunstâncias, derrubado pelas Forças Armadas (1976). (MONIZ, 2002) Disponível em: <http://www.espacoacademico.com.br/017/17mbandeira.htm>. Acesso em: 12 jan. 2013.

Depois disso, Benjamín foi com Irene ao novo local de trabalho de Romano – cabe aqui abrir um parêntese e dizer que, com a denúncia que o personagem-escritor fez contra seu “colega”, Romano foi transferido da Secretaria em que trabalhava e assumiu um cargo que, pelo (quase) monólogo que abaixo transcreveremos, corresponderia, a nosso ver, ao de delegado do DOPS<sup>158</sup> – a fim de saber se ele tinha algo a dizer sobre o fato de Isidoro Gómez ter sido libertado por ordem do Poder Executivo, conforme lhes havia informado o serviço penitenciário. Eis a resposta:

[s]im, é claro. Que vocês têm que sobressair um pouco mais porque a Justiça é ilha no mundo, mas este aqui é o mundo e, enquanto vocês ficam caçando passarinhos, nós estamos aqui, brigando no meio da selva. Entenderam? Gómez, Gómez, sim. Começou a trabalhar para nós quando estava na prisão, nos dava informações espionando jovens subversivos. Saiu-se muito bem e nos agradou. Por quê? Não estão de acordo?

Quando questionado sobre a gravidade do fato, Romano, sarcástico, aproxima-se de Irene e lhe diz:

[o]uçá, por favor... não se meta! O que quer fazer? Apresentar um recurso? Não se ofenda, mas não pode fazer nada! O que pode fazer é voltar ao seu escritório, ficar lá sentada, olhar e aprender. A nova Argentina que vem aí não se ensina em Harvard<sup>159</sup>.

Irene fica sem palavras.

E você, por que veio com a doutora? – Romano dirige-se a Benjamin – Acha que isso lhe dá alguma imunidade? Por que não a deixa em paz? Ela não tem nada a ver com você. Ela é uma advogada; você, um perito contábil. Ela é jovem; você é velho... ela é rica, e você, um pobretão. Ela é Menéndez Hatings; você, Espósito. Ou seja, nada! Ela é intocável, mas você não. Deixe-a no seu mundo, não seja idiota.[...]

Espósito chama Irene, e ambos saem da sala. Enquanto se dirigem à porta, Romano faz uma última observação: “Uma coisa vocês têm em comum: nenhum dos dois pode fazer nada.” Em silêncio, Irene e Benjamín entram no elevador e, para o seu terror, antes que a porta se fechasse, Isidoro Gómez também os acompanha; paralisados, não dizem nada ou fazem gesto algum. Numa demonstração clara de que a “nova” Argentina já era uma realidade, Gómez pega a sua pistola, retira-lhe o pente, recoloca-o e puxa o gatilho como se preparasse para

<sup>158</sup> Departamento de Ordem Política e Social, criado para manter o controle do cidadão e vigiar as manifestações políticas na ditadura pós-64 instaurada pelos militares no Brasil. O DOPS perseguia, acima de tudo, as atividades intelectuais, sociais, políticas e partidárias de cunho comunista. Disponível em: <http://www.infoescola.com/historia-do-brasil/dops-departamento-de-ordem-politica-e-social/>. Acesso em: 22 jan 2013.

<sup>159</sup> Quando foi apresentada aos funcionários do Tribunal por Lacalle, este lhes disse que Irene havia feito o Doutorado em Harvard e, embora ela o tenha corrigido dizendo a Benjamín que havia sido em Cornell, Romano ironiza a sua formação.



atirar. Tudo isso é feito de costas para Benjamín e Irene, que segura o choro. Ao sair do elevador, Gómez vira-se e fica frente a frente com suas possíveis vítimas.

Figura 38 – Gómez faz uma ameaça velada a Irene e Benjamín.



Como prova cabal de que Irene era uma Menéndez Hastings, sem necessidade de fugir da justiça, portanto intocável, Benjamín parte para Jujuy<sup>160</sup> – ainda que a contragosto, mas a pedido de Irene que temia pela vida dele –, pois lá, apesar da distância, estaria a salvo de Romano. A cena que se segue é aquela da plataforma, agora mais nítida, em que vemos (e ouvimos) Benjamín argumentar que era uma loucura fugir, demonstrando preocupação quanto à segurança de Irene, que o tranquilizou afirmando que seu pai conhecia alguém que trabalhava com Romano e que este não viria no seu encalço nem no de Benjamín, pois seus primos eram os “senhores feudais” em Jujuy. Benjamin tenta argumentar dizendo-lhe que toda sua vida estava em Buenos Aires e que ali tinha tudo.

Como se entendesse esse *tudo*, Irene pergunta-lhe: “E o que faremos... aqui? Nós. Estou dizendo... você e eu.” Benjamín olha-a como se quisesse dizer algo, e Irene completa: “Não podemos fazer nada!” Ele olha-a novamente, aproxima-se, encosta seu rosto no dela como se fosse beijá-la; afasta-se, pega a mala e dirige-se ao vagão do trem.

Figuras 39 – Benjamín olha Irene que corre pela plataforma.



<sup>160</sup> província do noroeste argentino, a cerca de 1600 Km da capital portenha.



“É um primeiro rascunho”, diz Benjamín. Irene, que acabara de ler o texto, mostra-lhe a xícara vazia. Benjamín diz que irá fazer mais café. Enquanto isso, Irene levanta-se, caminha pela sala, comenta sobre o local em que ele vivia, em seguida encontra uma palavra escrita em um papel e pergunta-lhe: Que temes, Benjamín? Está escrito aqui “TEMO”. O que você teme? Benjamín diz que não é nada importante, que é apenas uma anotação que fez meio adormecido para lembrar depois e pergunta-lhe, ansioso, o que ela achou do texto. Eis a resposta que coloca Irene definitivamente como leitora intradieética e crítica do texto:

[b]om, é um romance, não? E num romance não é preciso dizer a verdade. Nem sempre é verossímil.

Sim..., diz o personagem-escritor. Não, não... O que não é verossímil?

Ah, Benjamin! – Irene abre os braços – Aquela parte, quando o cara parte para Jujuy... ele chorando como se fosse uma perda! E ela correndo pela plataforma... Como se estivesse perdendo o amor de sua vida... Tocando-se as mãos através do vidro, como se fossem uma única pessoa! Quase caindo sobre os trilhos, como se quisesse gritar-lhe um amor que nunca tinha confessado!

Sim... – confirma Benjamín –, mas foi assim, ou não foi assim?

E, se foi assim, por que não me levou com você? – indaga Irene questionando-o acerca da “realidade” diegética e completa – Seu lerdo.

Benjamim fica paralisado, sem resposta. Irene vai até o sofá, senta-se e pergunta: E como vai continuar a história?

Interromperemos essa discussão para falar sobre a importância do papel do leitor como co-criador da construção da narrativa no texto metaficcional. Sobre esse tema, convém destacar o que nos diz Hutcheon (p. 30): “Em metaficção o leitor ou o ato de leitura em si muitas vezes se tornam peças tematizadas da situação narrativa, reconhecidos como tendo uma função de co-produção.”<sup>161</sup> Esse papel do leitor, entretanto, é paradoxal, como afirma Hutcheon, pois embora tenha que reconhecer o artifício da arte – o que faz dele um batoteiro, no dizer de Stam – é empurrado a participar como co-criador da construção da narrativa – logo, um desmancha-prazeres, também no dizer do autor de *O espetáculo interrompido*.

Vejamos como isso se dá. Retornemos, pois, à resposta de Benjamín:

Eu não sei se tenho que escrever que o cara ficou dez anos contando lhamas no deserto de Atacama (Irene ri) e quando voltou a encontrou fiscal, casada e com dois filhos. Devo escrever isso? – pergunta entre brincalhão e irônico.

Sim, ou então que ele voltou casado com uma “bonequinha” de Jujuy, bonita, aristocrática.

Ela era uma moça linda. Não foi sua culpa se não consegui amá-la.

<sup>161</sup> “In metafiction the reader or the act of reading itself often become thematized parts of the narrative situation, acknowledged as having a co-producing function”.

*A leitora, sarcástica, completa: Que final desagradável, o deste romance!*

De merda! – corrige o personagem-escritor, e ambos riem.

Benjamín volta à outra “história” e fala-lhe que não quer deixar passar tudo de novo. E, como se falasse consigo mesmo, questiona-se como foi possível não ter feito nada e que há vinte e cinco anos pergunta-se e responde a si mesmo, tentando convencer-se que *foi* outra vida para, em seguida, corrigir o tempo verbal: “*É* esta!”. Por último, diz que agora que entendeu isso, deseja saber: “Como se faz para viver uma vida vazia? Como se faz para viver uma vida cheia de nada? – insiste – Como se faz?” Irene balança a cabeça como se *temesse* responder.

O primeiro romance de Benjamín já nasce em crise, pois não só “examina” e “critica” a história que está sendo narrada, mas também examina e critica o modo como tem vivido a sua própria vida. Nesse sentido, o diálogo entre o personagem-escritor e a leitora intradieética revela o que parece ser a característica primeira do texto metaficcional: criticar seus próprios métodos de construção, mas também realizar uma reflexão filosófica sobre o mundo.

Patricia Waugh (p. 2) afirma que “ao criticar seus próprios métodos de construção, tais escritos não examinam apenas as estruturas fundamentais da ficção narrativa, eles também exploram a possível condição ficcional do mundo externo ao texto ficcional”<sup>162</sup>. Discutindo a questão metalinguística no romance *A caverna*, de José Saramago, Vanessa Brandão (2006, p. 4) observa que esse recurso “amplia a reflexão filosófica sobre o estar no mundo” e que “o romance, assim, constitui travessia, espaço da reflexão e da busca que o homem realiza de si mesmo. A escrita ficcional apresenta-se como lugar de busca de respostas às questões existenciais [...]”.

Narrar é preciso, e a narratividade é uma forma de “dotar o real de Sentido” (HUSTON, p. 21). A narratividade é uma ação política, pois proporciona outros modos de ser ao, agora, aprendiz de escritor. Não importa se o que é narrado pelo personagem-escritor, e comentado/criticado por Irene, seja questionado quanto à veracidade dos fatos; Benjamín Espósito “acreditava piamente no que tinha acabado de dizer. Estava fabulando.” (HUSTON, p. 52). “Sim, mas foi assim, ou não foi assim?”

Para Bernardo (p. 20),

confrontado com as ameaças de fora (do mundo) e de dentro (de si mesmo) [o que temes, Benjamín?], o ser humano reage fabulando: atribui sentido ao que se lhe apresenta sem sentido. Essa reação fabuladora é que constrói a ci-

<sup>162</sup> “in providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text”.

vilização e as suas instituições. A ficção é menos uma diversão do que um escudo contra as ameaças externas e internas, obrigando-nos a uma luta interminável: o drama que nos constitui.

“Como se faz para viver uma vida cheia da nada?”. É a fim de atribuir um sentido a sua existência que Benjamín Espósito começa a fabular e, para “escrever” *O segredo de seus olhos*, personagem-escritor/ roteirista-cineasta parodiam (sub)gêneros literários e cinematográficos na construção de uma escrita narcisística. Nesse sentido, o romance/filme de Espósito/Campanella é construído a partir de uma mistura de melodrama, romance policial e *film noir*, que é herdeiro do expressionismo alemão.

### 3.3.2 No princípio era o olhar...

Figura 40 – Benjamín olhava as fotos de Liliana Colotto quando “reconheceu-se” no olhar de Isidoro Gómez.



Sempre achei essa história das fotos sem pé nem cabeça – diz Irene enquanto lia, o que chamaremos de mais um capítulo do romance de Espósito.

Eu sei. Achei estranho o jeito como ele a olhava. Acredito que foi por isso. Ver o cara olhando essa mulher com adoração. *Los ojos hablan*. – ficam um instante olhando um para o outro; Benjamín, brincalhão, completa – Os olhos falam demais, melhor que se calem! Às vezes é melhor não olhar!

O que para a leitora intradieética soa “sem pé nem cabeça”, para o personagem-escritor é algo perfeitamente plausível, pois, ao olhar as fotos, Benjamín, como um Narciso, reconhece a si mesmo. Vejamos outros olhares.

Figura 41 – Irene e Benjamín reveem as fotos da comemoração do noivado dela. Em todas, olha-a com adoração.



“Eu vi as mesmas fotos que você viu... sou eu quem deveria ter descoberto isso” – fala, desolado, Báez, investigador da polícia e colega de Benjamín. Na fala do investigador, não há inveja, apenas uma constatação de que ele era a pessoa experiente e que, se tivesse visto o

que Benjamín viu, teria reconhecido o criminoso e este não teria tido tempo de fugir. Entretanto, o que Báez não sabia é que, ao “reconhecer-se” no olhar de um homem apaixonado, Benjamín descobrira o criminoso.

As fotos que vimos acima vão além dessa questão; na verdade, elas nos remetem à questão da perspectiva em abismo (*mise en abyme*), que é um artifício narrativo que se faz presente na metaficção. Em *O segredo de seus olhos*, podemos dizer, a partir dos fotogramas acima, que isso se dá em três níveis: no nível do romance de Benjamín, no do filme de Campanella e no do nosso olhar.

Do ponto de vista do romance, o personagem-escritor conta-nos a história de outro personagem (Isidoro Gómez), cujas “miradas” e razões, até certo ponto, assemelham-se às suas. Do ponto de vista do filme de Campanella – e levando em consideração o fato de que cada fotograma é uma imagem fotografada (logo, uma fotografia) por uma câmera –, assistimos (vemos a) à personagem-protagonista olhar *outra* fotografia. E, finalmente, do *nosso* ponto de vista, olhamos Irene que olha Benjamín que olha Irene que não olha ninguém – na verdade, ela olha para a câmera – ou, do ponto de vista de uma não-*Quadrilha*, olhava (casou com) “Alfonso *não sei que não sei quanta*”, como observou, ironicamente, Benjamín enquanto eles reviam as fotografias.

Figuras 42 – A construção em abismo.



Tomando como referência a leitura/análise que fizemos dos dois parágrafos acima, bem como a definição que Dällenbach (1991, p. 24) faz da perspectiva em abismo, é possível constatar que a ação (= olhares) de Benjamín e de Isidoro é semelhante, muito embora o personagem-escritor não tenha sido algoz de seu “objeto” de adoração. Dizendo de outro modo, na ação/olhar de Benjamín e Isidoro há “emparelhamento ou geminação das duas atividades aplicadas a um objeto semelhante, ou se preferir, como relação de relações, porque a relação

do narrador *N* com sua história *R* é homóloga ao do personagem-narrador *n* com sua história *r*”<sup>163</sup> (DÄLLENBACH, p. 24).

Aparentemente sem pé nem cabeça – voltemos à crítica da leitora intradieética – ao narrar a história das fotos, o personagem-escritor problematiza a questão do olhar, e como esta ação pode nos permitir “conhecer” o outro e criar uma realidade diegética para ele.

“Não. Continue olhando. Assim a conhece um pouco mais.” – diz Morales quando Benjamín *ensaia* fechar o álbum de fotografias.

Figura 43 – Foto de casamento de Ricardo Morales e Liliana Colotto.



Figura 44 – Benjamín vê fotos de Liliana nas paredes da casa dela e sobre os móveis.



Como os “olhos falam demais”, como disse Benjamín a Irene, é possível *saber* mais do outro; nesse sentido, personagem-escritor e personagem-leitora sabiam do sentimento que os unia através dos olhares. O exercício de olhar as fotografias de Liliana Colotto e Ricardo Morales possibilitou ao personagem-escritor imaginar uma realidade diegética para ser inserida em seu romance: “Lembraria para sempre daquela geleia de groselhas com frutas de verdade, como nunca mais provaria... das flores na sua (de Liliana) camisola... mas, sobretudo... de seu sorriso. [...]”.

Situação não muito diversa ocorre quando o personagem-escritor recria os últimos momentos de vida de Sandoval; afinal, como explicar o fato de as fotografias do próprio Benjamín estarem viradas para baixo, tanto no móvel da sala, como no criado-mudo? Como

<sup>163</sup> emparejamiento o hermanamiento de dos actividades aplicadas a un objeto similar, o, si prefiere, como relación de relaciones, porque La relación del narrador *N* con su relato *R* es homóloga a la del personaje-narrador *n* con su relato *r*.

preencher essa lacuna senão a partir da imaginação, da criação da realidade diegética inspirada no que os olhos de Benjamín viram da cena do crime? Vejamos.

Sandoval dormia no sofá da sala, onde Benjamin o havia deixado, quando foi acordado pelo barulho da porta que havia sido arrombada por três homens que logo surgiram na sua frente. Um deles – de bigode, careca, talvez o mais velho e parecendo ser o líder – olhou para Sandoval e perguntou: “Você é Espósito?”

O ambiente está na penumbra, Sandoval “ensaia” levantar-se da poltrona: “Escute, idiota, estou perguntando se é Espósito”. Sandoval levanta-se e pergunta: “O que está acontecendo? O que está fazendo?” O homem exige que ele diga-lhe quem é. Sandoval, já de pé, vira-se para o lado como se fosse pegar algo, e o homem quer saber o que está fazendo e aonde vai. Sandoval pede que espere, ele insiste em saber aonde está indo e o que quer fazer, e Sandoval lhe responde: “Aqui”. “Coloco um disco. Está tudo bem.” Enquanto dizia isso, discretamente Sandoval virava um porta-retrato que estava ao lado de uma vitrola. O homem estranha a resposta e pergunta-lhe: “Vai pôr um disco? Olhe para mim... Você é Espósito ou não é Espósito?” Sandoval acena com a cabeça e responde: “Sou eu”.

Nesse momento, a câmera subjetiva – o uso desse recurso está presente em quase toda essa sequência e funciona como filtro narrativo, em outras palavras, é o olhar de Benjamín dizendo-nos como tudo (provavelmente) aconteceu – volta para o “inquiridor”. Este abre espaço para que um de seus homens faça o “serviço”. Foco em Sandoval. Ouvimos o barulho da arma sendo “preparada”; Sandoval corre para o quarto de Benjamín, joga-se sobre a cama e vira o porta-retrato que estava sobre o criado-mudo. Tudo isso foi feito sem que os criminosos atentassem para o detalhe da foto. Em seguida, vemos a execução do serviço: o homem que carregava a metralhadora atirou duas vezes contra Sandoval.

Voltamos aos dias atuais. Benjamín está com os olhos fechados como se visualizasse toda a sequência que acabamos de assistir no filme de Campanella, e diz: “me sinto péssimo com isso. Nem consigo ir ao cemitério, levar umas flores.” Depois olha Ricardo Morales e comenta: “Talvez não tenha sido assim... Talvez o tenham matado enquanto dormia... e não tenha percebido nada... e as fotos caíram sozinhas... por acaso, pelo momento. Não sei... fico imaginando e não sei o que pensar.” Morales olha para Benjamín e, como se quisesse confortá-lo, lhe diz: “Ele está bem... a única coisa que nos resta são as recordações! Pelo menos que sejam lindas, não?”

Figura 45- Através da câmera subjetiva, vemos Morales ler o romance de Benjamín.



Ironicamente, o mesmo Morales que elogia esse trecho da narrativa é o mesmo leitor intradieético que lança uma crítica sobre a escrita de Benjamín: “Olhe este trabalho... não dá para acreditar!”, diz Morales. “Estou tentando ser um grande romancista, viu?”, brinca Benjamín. “Sim, mas não é bem isso que você está fazendo... parece mais um longo memorando. Que loucura!”, diz surpreso, folheando as páginas do livro. “Acontece que me lembro sempre”, defende-se Benjamín. “Você faz mal, deveria esquecer. Siga meu conselho”, fala Morales.

“Parece um longo memorando”. A fala de Morales inicialmente aponta para o caráter pouco (ou nada) literário do romance de Benjamín Espósito, como se este, mesmo aposentado, estivesse dando continuidade ao trabalho burocrático que realizou na Secretaria 25 por mais de vinte anos. Nesse sentido, “um longo memorando”, como observou o mais novo crítico do personagem-escritor, soa como sinônimo de “comunicação oficial escrita” entre órgãos/departamentos/secretarias, cuja função seria meramente utilitária, ou seja, informativa; mas que, na pior das hipóteses, ratifica o caráter metaficcional da narrativa de Espósito, ou seja, de um texto (memorando) dentro de outro texto (romance).

A crítica de Morales não levou em consideração a etimologia da palavra *memorandum*: “que deve ser lembrado” (CUNHA, 1986, p. 512), e que vai de encontro não só ao conselho que deu a Benjamín, bem como ao fato de que o “longo memorando” constituía, sim, um texto literário, pois a cena da morte de Sandoval foi (re)criada esteticamente, expressando a realidade subjetiva do personagem-escritor. Nesse sentido, identificamos aqui características do *film noir*, no que se refere às especificidades narrativa, temática e estilística (MASCARELLO, 2006, p. 181).

Como elementos narrativos, podemos citar o uso constante do *flashback* – que, contrariando as particularidades do gênero *noir* (MASCARELLO, p. 181), orienta o leitor/espectador do romance/filme de Benjamín/Campanella – e da voz *over*, recursos fundamentais para a construção do romance do personagem-escritor. Do ponto de vista estilístico,



destacamos em *O segredo de seus olhos* a iluminação *low-key*<sup>164</sup> e a fotografia em tom sépia utilizadas na (re)construção das lembranças do passado.

A imagem das mesas de trabalho abarrotadas de processos *empacados* é outro recurso que merece nossa atenção, pois toca na questão política, leia-se governamental, principalmente, se associarmos essa imagem às piadas que Sandoval fazia da secretaria do Tribunal, em que ele e Benjamín trabalhavam, sempre que atendia ao telefone: “Banco de sangue, bom dia!”, “Comando Tático Revolucionário, às ordens, companheiro?”, “Banco de Esperma, Seção de Empréstimo!”

Figura 46 – As mesas de Benjamín e Sandoval estão abarrotadas de processos.



Ao brincar com o código linguístico para ridicularizar o tribunal em que trabalhava, Sandoval mais do que nos fazer rir com seus chistes, leva-nos a refletir sobre o momento político repressor que a Argentina vivia, além de profanar qualquer “aura” atribuída às instituições governamentais à época da diegese. Dizer que a secretaria era “Banco de esperma” abole a formalidade que o tribunal impõe e, embora soe vulgar, esse rebaixamento tem um papel libertador para aquele(s) que não podia(m) enfrentar instituições sociais como o Estado.

A construção narcisística do romance/filme de Benjamín Espósito/ Juan José Campanella não se encerra com o recurso da *mise en abyme*, da crítica do personagem-escritor e dos leitores intradieгéticos, do diálogo com o *film noir* ou com a inserção do chiste na narrativa literária/fílmica; há, ainda, pelo menos o que por ora percebemos, a inserção do gênero epistolar que mais do que possibilitar encontrar o assassino de Liliana Colotto, permite ao personagem-escritor compreender algo fundamental da natureza humana: *un hombre no puede cambiar de pasión*.

<sup>164</sup> *Low key*, imagem composta principalmente de sombras. Disponível em: <http://www.dicasdefotografia.com.br/o-que-e-fotografia-lowkey>. Acesso em: 07 maio 2014.



### 3.3.3 Eu te vi todo em tua carta (TIN, apud VALENTIM, 2006, p. 70)

Figura 47 – Benjamín encontra as cartas de Gómez.



*Fique tranquila, minha velha, agora sou como Manfredini, e não como Babastro*, diz Gómez. As cartas que Isidoro Gómez escrevera a sua mãe – e que foram “roubadas” por Sandoval quando ele e Benjamín investigavam o assassino de Liliana Colotto – a princípio, pareceram o enigma da esfinge para o Perry Mason portenho, uma vez que não havia endereço nem envelopes; ademais, quem, afinal, eram Manfredini e Babastro: “Gente de Chivilcoy?”, pergunta Benjamín a Sandoval, supondo que era como se Gómez soubesse que eles iriam ler as cartas dele.

De acordo com Jakobson (1995, p. 127), “Sempre que o remetente e/ou destinatário têm necessidade de verificar se estão usando o mesmo código, o discurso focaliza o CÓDIGO; desempenha uma função METALINGÜÍSTICA (isto é, de glosa) “Não o estou compreendendo – que quer dizer?”

A indagação de Benjamín leva Sandoval a analisar o que as cartas *querem dizer*, começando por eleger os elementos que constituem essas missivas:

[d]oze cartas, trinta e uma folhas em papel fino, mencionam cinco empregos: dois como operários, um como vendedor de verduras e dois sem detalhes. Três localidades fora de Buenos Aires: Monte Grande, San Justo e Avellaneda. Seis nomes próprios: Anido, Mesías, Oleniak, Manfredini, Babastro e Sánchez. Somente uma referência a uma mulher, uma tal de Rosa, que tudo indica ser uma tia, e nada mais. Você não tem nada mais.

De acordo com Bosi (2003, p. 462), “interpretar é eleger (*ex-legere*: escolher), na messe das possibilidades semânticas, apenas aquelas que se movem no encalço da questão crucial: o que o texto quer dizer?” A resposta a essa indagação, no contexto do filme, está nas próprias cartas de Isidoro cujo discurso, “como estratégia narrativa, revela o que há de mais íntimo, o espaço privado é exposto, desvendando os segredos de um eu singular.” (VALEN-

TIM, p. 28). Como que desafiado pela Esfinge de Tebas, Sandoval começa a entender por que não conseguem decifrar as cartas.

Sabe por que não conseguimos encontrá-lo (Gómez), Benjamín? Porque somos dois idiotas! [...] Então me perguntei: “Como é possível não encontrar esse cara? Ele desapareceu, mas onde está? Então comecei a pensar nas pessoas, mas em todas as pessoas. Não só nessa em especial. Então pensei em como é esse cara. As pessoas fazem qualquer coisa para ser diferentes. Mas há uma coisa que não podem mudar nem ele, ou eu, ou você... ninguém. Olhe para mim... sou um cara jovem! Tenho um bom trabalho, uma mulher que gosta de mim e, como diz você... continuo estragando minha vida em lugares como este<sup>165</sup>. Uma vez você me perguntou: “O que fazes aqui, Pablo?” Você sabe por quê, Benjamín? Porque é uma paixão minha. Eu gosto de vir aqui, ficar bêbado... brigar com alguém que me incomode... eu gosto disso! Com você é a mesma coisa, Benjamín. Você não consegue tirar Irene da cabeça. Mas ela realmente tem vontade de casar... provavelmente tem mais de trinta e sete revistas de vestidos de noiva na sua mesa. Ela ficou noiva, com festa e tudo mais. Mas você... você ainda está esperando um milagre, Benjamín. Por quê? Venha.

Dito isto, Sandoval leva Benjamín até o balcão do bar em que estavam, apresenta-lhe o Tabelaño Andretta, a quem ele chama de assessor técnico. Em seguida, diz que irão ver a carta do “nosso amigo” Gómez, provavelmente uma estratégia para não revelar aos “companheiros de copo” a investigação que faziam. À medida que vai lendo os fragmentos da escrita epistolográfica, o “assessor técnico” age como um intérprete, um mediador cuja “linguagem lembra a do tradutor de uma língua para outra, ou, melhor ainda, a de um músico que domine a arte sutil de transpor melodias de um instrumento para outro” (BOSI, p. 477). Vejamos as melodias/cartas e a transposição/interpretação delas:

*[j]uro que com tanta chuva acabei pior do que Oleniak, naquela vez – Tabelaño, por favor – diz Sandoval.*

“Juan Carlos Oleniak, começou a jogar no Racing nos anos 60. Em 62, passou para o Argentinos Juniors, em 63 voltou ao Racing. Num clássico com o San Lorenzo lhe deram um empurrão, e caiu de cabeça no fosso. Saiu todo molhado!”

Uma coisa séria: aqui o chamamos de Platão porque vive na Academia<sup>166</sup> – diz Sandoval fazendo piada; em seguida, continua com a leitura das cartas: *Eu quero lhe trazer, mamãe. Vamos fazer uma bela dupla, como Anido com Mesías.* – Doutor, fala Sandoval, esperando a “tradução”.

<sup>165</sup> Sandoval estava num bar próximo ao local de trabalho, no horário do expediente, tomando um uísque e decifrando as cartas.

<sup>166</sup> *Racing Club de Avellaneda*, um dos cinco grandes clubes da Argentina, também apelidado de *La Academia*. Disponível em: <http://www.guardian.co.uk/football/blog/2010/mar/23/secret-of-their-eyes-oscar-argentina>. Acesso em: 27 jan 2013.

“Anido e Mesías, defensores do Racing, campeão de 61. Depois Blanco, Peano e Sacchi, Corbata, Pizzutti. Mansilla, Sosa e Belén.”

*Fique tranquila, mamãe. Nisto, sou como Manfredini e não como Babastro.*  
–Tabelião?, diz Sandoval.

“Pedro Valdemar Manfredini. Foi comprado do Mendoza por 2 pesos e depois acabou sendo um jogador extraordinário para sua época... incrível! Babastro, ponta-direta. Começou a jogar entre 62 e 63 sem fazer nenhum gol.”

*Não quero terminar como Sánchez.* – A que se refere, doutor?

“Com certeza se refere ao goleiro Ataulfo Sánchez... eterno reserva do grande Negri. Ele jogou somente dezessete partidas entre 57 e 61.”

Tabelião, o que é o Racing para o senhor?

“É uma paixão, meu amigo.”

Mesmo que não vença há nove anos?, questiona Sandoval.

“Uma paixão é uma paixão” – sentencia o tradutor.

Sandoval, como se desse o tiro de misericórdia, olha para Benjamín e diz: “Entendeu? As pessoas podem mudar de tudo: de casa, de cara, de família... namorada, religião, de Deus. Mas tem uma coisa que não se pode mudar, Benjamín. Não se pode trocar de paixão.”

A inserção desse intertexto em *O segredo de seus olhos* mostra-nos que as cartas de Isidoro se espelham “no desejo de estar junto [Eu quero lhe trazer, mamãe. Vamos fazer uma bela dupla, como Anido com Mesías.] (...), na constante troca de opinião, nas sugestões contestadas ou aceitas. [Fique tranquila, mamãe. Nisto, sou como Manfredini e não como Babastro]. O ‘outro’, no diálogo epistolar, concorre muitas vezes para a realização artística, funcionando como termômetro da criação.” (MORAES apud VALENTIM, p. 56).

E, mais do que uma tentativa de despistar a polícia, as cartas cifradas de Isidoro “precisam a circunstância’ da criação” – afinal, ele temia ser preso pelo assassinato de Lilliana –, além disso, essa escrita cifrada possibilitou “a experimentação lingüística e o desvendamento confessional” (MORAES apud VALENTIM, p. 56), de um personagem que, tal como Benjamín, também é “escritor”.

Como experimentação lingüística e desvendamento confessional, o signatário das cartas constrói um texto em que ele próprio parece se colocar como o décimo segundo jogador/defensor do time pelo qual é apaixonado, além de massagear o próprio ego comparando-se a Manfredini que, embora comprado “por pouco mais ou nada”, tornou-se um jogador extraordinário: “Fique tranquila, mamãe. Nisto, sou como Manfredini e não como Babastro”.

Ambicioso e não querendo ‘terminar como Sánchez’, Isidoro parece *pré-ver* o próprio futuro: de vendedor de verduras a segurança da presidente María Estela Martínez de Perón!

De acordo com Valentim (p. 54, grifos da autora), a troca epistolar “configura-se como um *ver por dentro*, pois a escrita num gênero confessional contribui para a construção de uma personalidade ou até mesmo uma identidade.” Essa construção revela-nos como o sujeito-signatário, no caso Isidoro, deseja ser visto, quer seja por sua leitora-destinatária (mãe), quer seja por outros leitores (*investigadores*, leia-se Benjamín e Sandoval) da recolha epistolográfica (VALENTIM, p. 55). A aparência exígua, de “pigmeu, micróbio” – adjetivos a que Irene associa Isidoro, por ocasião do interrogatório, a fim de provocá-lo e fazer-lhe confessar o crime – não condiz com a personalidade esperta e violenta do algoz de Liliana Colotto.

A perspectiva em abismo de que falamos anteriormente, de um texto dentro de outro, ou seja, das cartas de Isidoro dentro do romance/filme de Benjamín/Campanella dá coesão à narrativa, pois a coerência do romance depende desse recurso epistolar; afinal, como seria possível traçar o perfil do criminoso e capturá-lo? *Grosso modo*, e parodiando Dällenbach (p. 75), “Aqui, “a obra dentro da obra” convida a interpretar o destino do protagonista”; no caso das cartas, o destino do antagonista. Quanto ao destino do protagonista, leia-se Benjamín Espósito, ele se constrói à medida que o personagem-escritor vai revelando o seu fazer literário e (per)seguindo a resposta a “Como se faz para viver uma vida cheia de nada?”.

Em *O segredo de seus olhos*, tudo parece concertado para dar à vida de Benjamín Espósito a dimensão de sentido que ele, até então, ignorava. Nessa empreitada, Campanella dá visibilidade a um aposentado, aos seus desejos, permite-lhe “despejar impressões e vivências excessivamente pessoais” (SACHERI, p. 15); permite-lhe fabular “que faço com as partes da história das quais não fui testemunha direta, aquelas partes que intuo, mas não conheço os detalhes? Conto-as do mesmo jeito? Invento-as de cabo a rabo? Ignoro-as?” (SACHERI, p. 15).

Através do recurso poético da narrativa metaficcional, a narrativa possibilita ao homem comum sair da zona de conforto, do lugar das certezas de uma condição limitadora, a de sujeito aposentado, “improdutivo”. Benjamín adentra em outro território: o da fabulação, e inventa uma realidade que o ajuda a viver e a sentir quem ele é (BAUDELAIRE, 1937). Dar visibilidade ao cotidiano de um aposentado é o modo de ser de *O segredo de seus olhos*. É nisso que reside a ação política do filme.

### 3.4 Acordes para *A teta assustada*, *Whisky* e *O segredo de seus olhos*

Definido como “complexo sonoro de três ou mais frequências diferentes” (CUNHA, 1986, p. 11), o acorde serve-nos como exemplo de metáfora musical para pensar as consonâncias e dissonâncias entre as “notas”, quer dizer, os filmes-*corpus* desta pesquisa. Na teoria musical, a tríade de notas nomeia e determina o caráter do acorde que é formado pelas seguintes notas: fundamental (dá origem ao acorde), 3ª (modal: maior/menor) e 5ª (justa). Numa leitura incipiente e insipiente, e dentre as diversas possibilidades, teríamos a seguinte escala: Dó Ré Mi Fá Sol Lá Si; sendo “Dó” a nota fundamental; Mi, a maior; e Sol, a justa, a que fica entre uma nota aumentada e uma diminuta. A essa combinação, chamamos “Dó Maior”.

A analogia se dá, num primeiro momento, porque o termo acorde nos remete, também, a acordo, à harmonia, algo não exclusivo do universo da música; num segundo momento, porque o nosso *acorde* é formado por três filmes de frequências, leia-se países, diretores, estilos/propostas, diferentes. Entretanto, para o nosso propósito, interessa-nos pensar *A teta assustada*, *Whisky* e *O segredo de seus olhos* como “notas” que, sem aquela classificação valorativa (fundamental, modal, justa/aumentada/diminuta), soam juntas e produzem um novo acorde; dizendo de outro modo, produzem uma nova subjetividade política no cinema latino-americano deste início de século.

Vale ressaltar que outras produções realizadas nesse período, com temáticas diversas, algo já discutido no início deste trabalho, podem, se assim o pesquisador/crítico/leitor/espectador do texto/filme entender, formar “acordes” diversos daquele. E, como ocorre na esfera musical, esses acordes também poderão ser formados a partir de consonâncias e dissonâncias.

No caso de *A teta assustada*, *Whisky* e *O segredo de seus olhos*, a consonância diz respeito ao fato de esses filmes falarem do cotidiano das pessoas comuns, o que se revela como uma partilha do sensível; e, ao dar visibilidade aos personagens de suas narrativas, ou seja, à gente comum, os cineastas abrem espaço para a política da ficção. Vale ressaltar que, ao fazerem isso, eles realizam uma dissonância no cinema latino-americano, cuja cinematografia ficou conhecida por ser instrumento de mobilização política, na segunda metade do séc. XX.

No sentido mais corriqueiro do termo, essa dissonância/desarmonia, a princípio, pode ser percebida na recepção crítica dos filmes *A teta assustada* e *O segredo de seus olhos*, em seus países de origem. Neste, Campanella é chamado de autor industrial que dialoga com a matriz hollywoodiana e o melodrama argentino; a “classificação” soa pejorativa. Naquele, Llosa é acusada de ser racista e “estrangeira”; parece-nos que parte desse público esperava um

filme à moda de Francisco Lombardi. Em ambos os casos, Campanella e Llosa estão em desacordo, são dissonantes.

Interessa-nos, entretanto, outra dissidência, a da configuração da experiência dos narradores/cineastas que abandonam o cinema político engajado e adentram no universo das dificuldades do ser humano, da sua solidão, do seu silêncio, dos seus medos, novas formas de subjetividade política.

Como na música, essa dissonância no interior do acorde é harmonizada e resulta “em algo belo – *tenso*, mas belo” (BARROS, J., 2013, p. 28). Em “Acordes Teóricos – a música como um modelo possível para repensar a teoria na História e em outros campos de saber”, José D’Assunção Barros observa também que

[o] acorde, reunindo em um feixe único as suas notas estruturais e as suas dissonâncias, constitui em si mesmo uma ‘unidade artística’. Mas o segundo milagre é que o ‘acorde tenso’ também desempenha uma função importante, imprescindível, na verdade, no conjunto dos demais acordes. Sem os acordes tensos, a harmonia não existiria. Poderíamos, metaforicamente, dispensar alguns acordes consonantes; mas os acordes dissonantes são imprescindíveis (BARROS, J., p. 28).

O primeiro “milagre” é o da harmonização das dissonâncias, algo que se torna possível graças ao arranjo dos “arranhões”, ou seja, das notas dissonantes, imprescindíveis, sim, pois, sem eles/elas (arranhões/notas), não haveria poeticidade nos filmes em questão. Nesse sentido, como “dispensar” a fecundação da batata em *A teta assustada*, os tempos mortos em *Whisky*, a escrita do romance de Benjamín Espósito em *O segredo de seus olhos*?

Diríamos que o estranhamento “mor”, no filme de Claudia Llosa, surge com a batata, e o leitor/espectador desavisado pode deixar passar os sentidos que esse tubérculo encerra. A inserção da batata na vagina da protagonista causa estranhamento – tanto no sentido corriqueiro do termo como naquele proposto pelos formalistas russos – na narrativa; problematiza a questão da violência simbólica de que é vítima o indígena (peruano); e, não menos importante, recria um mito na narrativa oral.

Sensível às questões de sua gente, mas consciente de que realiza uma ficção, Llosa molda elementos históricos a eventos imaginários e adiciona pequenos sons/eventos que, juntos, responderão por um acorde mais complexo, carregado de poeticidade.

Através da imagem visual (e sonora) do “acorde” – capaz de materializar várias coisas que acontecem ao mesmo tempo, e mesmo aquelas influências invisíveis ou menos audíveis, que são os ‘harmônicos’ – podemos compor para um autor um quadro de influências e traços característicos (‘notas’) tão complexo quanto desejemos (BARROS, J., p. 23).

A citação é uma referência à historiografia, mais especificamente à imagem do ‘acorde teórico’ como recurso para capturar algo da “complexidade teórica” de historiadores, conforme defende José D’Assunção Barros; isso, entretanto, não nos impede de, a partir da metáfora musical, identificar “harmônicos” em *A teta assustada*. Longe de pretender ver nisso uma influência/característica na/da filmografia de Claudia Llosa, esses harmônicos, aqui entendidos como detalhes aparentemente insignificantes, ajudam a compor uma nota, ou melhor, um filme mais complexo.

Como exemplo de influência “menos audível”, citamos a preferência da protagonista por determinada planta.

- *En el jardín hay Geranios, Camelia, Margarita, Cactus, Camote, todo, menos papa.*
- Y tú porqué tienes miedo a andar sola por la calle.
- *Porque sí.*
- Del mismo modo, porqué quiero.
- *Yo no tengo miedo porque quiero.*
- Sólo la muerte es obligatoria. Lo demás, es porque queremos.
- *¿Y cuando te matan y cuando te violan qué? ¡Eso no es obligatorio!* - dito isso, Fausta encaminha-se para a saída, e Noé responde à sua pergunta inicial.
- La papa es barata y florece poco<sup>167</sup>.

O diálogo acima (quase uma discussão), entre Fausta e o jardineiro, alterna o banal – por que não cultivar determinada planta – com o complexo: o medo da protagonista de, como sua mãe, ser vítima da violência sexual; retomando a questão *nada* simples, o valor da batata. O valor desse tubérculo ultrapassa as questões econômicas; na verdade, tensiona o vocábulo “batata” (como a chamamos) que é símbolo da identidade cultural do povo andino<sup>168</sup>. Dizendo de outro modo, *las papas tienen valor*.

Papa  
te llamas  
papa  
y no patata,  
no naciste castellana:  
eres oscura  
como  
nuestra piel,

<sup>167</sup> No jardim há gerânios, camélia, margarida, cacto, camote, tudo, menos batata./ E tu, por que tens medo de andar sozinha pela rua?/ Porque tenho./ Do mesmo modo, porque quero [plantar gerânios, camélia, etc]./ Eu não tenho medo porque quero. / Só a morte é obrigatória. O restante é porque queremos./ E quando te matam e te violentam? Isso não é obrigatório!/ A batata é barata e floresce pouco.

<sup>168</sup> Los italianos la llaman patata, los ingleses potato, los suecos potati, los franceses la relacionaron con la manzana y la llaman pomme de terre, en Alemania se llama kartoffel, que es una variante de la palabra trufa. En Rusia y en Polonia la referencia a trufas permanece en el término kartofel. Nosotros las llamamos papas, como debe ser, que es el nombre quechua y que aparece por primera vez en un texto castellano de 1540.

somos americanos,  
papa,  
somos índios<sup>169</sup>.

O poema *Oda a la papa*, de Pablo Neruda (LA GACETA, 2011), confirma o valor do tubérculo e ratifica a relevância da indagação/cobrança de Fausta, pois está diretamente ligada à questão da identidade do povo andino – embora *la sirena* “venda” suas raízes. Sua preferência por *la papa* é compreensível e soa harmônica. Há, ainda, dois eventos/duas cenas, aparentemente, menos audíveis (os lugares destinados a esconder o corpo de Perpétua, mãe de Fausta, enquanto a protagonista busca condições financeiras para sepultá-lo) que merecem nossa atenção por reforçar o tema morte e vida que perpassa toda a narrativa.

É o noivado de Máxima, prima da protagonista, e a casa está em festa. Enquanto (quase) todos felizes celebravam o evento, a protagonista foi até a sua casa e não encontrou o corpo de sua mãe. Aflita, voltou à festa perguntando onde estava Perpétua. O tio indicou-lhe que o filho saberia onde ela se encontrava. O rapaz deu-lhe o “itinerário”, e Fausta encontrou-a embaixo da cama, sob o vestido de noiva. O corpo *sem vida* de Perpétua estava encoberto por um símbolo de vida.

Figura 49 – O corpo de Perpétua jaz sob o vestido de noiva de Máxima



Ao longo do filme, vemos o tio cobrar a Fausta a promessa [do sepultamento] e dizer que sua filha Máxima iria se casar e que não desejaria um cadáver em sua casa. Acompanha-

<sup>169</sup> Papa/o seu nome/papa/e batata/não nasceu espanhol:/são escuros/como/nossa pele,/são americanos,/batata/nós somos índios.



mos “de perto” a peregrinação de Fausta, vendo-a ir de uma funerária à outra sem grande sucesso devido aos preços, sem contar o valor cobrado para o traslado do corpo; (ou)vimos, também, propostas inusitadas para a “resolução” do seu problema: como levar, no ônibus, o caixão junto com as malas, ou ainda, alugar um ataúde por uma noite e, no dia seguinte, desenterrar o corpo e procurar um lugar mais barato (!).

Independente da promessa de Fausta, o seu tio segue cavando um buraco, e o formato que este estava tomando em muito se assemelhava a um túmulo, a ponto de um dia, ao retornar do trabalho, Fausta ir em sua direção, acreditando que o tio havia enterrado Perpétua no quintal de casa. Como Fausta, surpreendemo-nos ao constatar que o lugar outrora destinado à morte estava *lleno* de vida.

Parece-nos que, ao cavar, o tio de Fausta encontrou água, transformando o “buraco” num espaço de lazer não só das crianças, mas de toda a família, como vemos na imagem em que o tio faz “marinheiro” antes de mergulhar na piscina, enquanto em volta percebemos cadeiras de praia, homens e mulheres não só tomando sol, mas também passando bronzeador ou protetor solar. Vemos tudo isso à distância da janela da casa, filtrado pelo olhar de Fausta.

Figura 50 – O “túmulo” e a piscina



Sem dúvida que a montagem reforça o tema morte e vida. A esse respeito, Eisenstein (2002, p. 28) afirma que “a montagem tem um significado realista quando os fragmentos isolados produzem, em justaposição, o quadro geral, a síntese do tema. Isto é, a imagem que incorpora o tema”. Para Lotman (1978, p. 118), “O tema é a sequência dos elementos significantes de um texto, dinamicamente oposto ao seu sistema de classificação”. Para nós, os elementos/imagens são significantes em *A teta assustada* devido a uma organização harmônica/poética do tema.

Continuando a discussão sobre “vida que nasce morta”, observamos que a montagem não só produz a síntese do tema, ela inclui “no processo criativo a razão e o sentimento do espectador” (EISENSTEIN, p. 29). Como acontece na composição do acorde musical, no ci-

nema, as notas/cenas tocadas/mostradas isoladamente não significam. É preciso pensá-las/seleccioná-las/harmonizá-las de tal modo que possamos descobrir

como através desta ordenação podem ser criadas reações mentais no espectador, que apelam ao subjetivo, poético, onírico. Ele [o processo de montagem] deu ao filme seu instrumento mais valioso para ir de um entretenimento ou “curiosidade de barraca de feira” a uma arte totalmente consolidada (LÓPEZ JUAN, 2003, p. 104, grifo nosso)<sup>170</sup>.

Na analogia com as notas de uma escala, as cenas (os planos) podem, como acontece no universo da música, ser “fetichizadas como talismãs dotados de certos poderes psicossomáticos” (WISNIK, 1989, p. 75). Dizendo de outro modo, podem ser uma “manifestação de uma eficácia simbólica (dada pela possibilidade de detonarem diferentes disposições afetivas: sensuais, bélicas, contemplativas, eufóricas, outras)” (WISNIK, p. 75).

Em *Whisky*, as notas/os planos “detonam” e conotam disposições de ausência de afeto (ou, pelo menos, dificuldade em expressá-lo), de silêncio, de solidão. Isso é possível a partir da seleção e combinação de imagens/notas no filme que criam, possibilitam leituras significativas. No filme de Rebella e Stoll, há tempos mortos, imagens repletas de repetições do cotidiano: da vida como ela é. Entretanto, esses tempos “não mostram somente as banalidades da vida cotidiana”; eles vão além: “coletam as consequências ou o efeito de um acontecimento relevante” (DELEUZE, 2005, p. 16).

Algumas dessas banalidades/imagens reforçam o efeito da solidão e do silêncio de *Whisky*, e o pouco que é dito está longe do dizer da câmera que nos narra as consequências da partida de Hérmán na vida afetiva e profissional de Jacobo. A título de exemplo, citamos a visita que Marta faz ao apartamento de Jacobo, a fim de conhecer o lugar onde viveria como a mais nova senhora Köller. O espaço é um lugar de não-acontecimentos, de uma vida cheia de nada, e a câmera/o olho de Marta vai ratificando o que sabíamos de Jacobo desde o início do filme.

O ambiente desarrumado revela o quarto de um homem solitário, cujos interesses resumiam-se a olhar catálogos de revistas sobre máquinas industriais e a torcer por seu time do coração, *El Tanque Sisley*. No quarto, são visíveis as revistas sobre aquele tema, bem como troféus e medalhas que revelam o interesse dele por futebol; certamente, um dos seus poucos prazeres.

---

<sup>170</sup> Lo interesante de este proceso [montaje] es descubrir cómo a través de esta ordenación se pueden crear reacciones mentales en el espectador, que apelan a lo subjetivo, poético y onírico. Se dotó al cine de su herramienta más valiosa para pasar de ser un entretenimiento o curiosidad de barraca de feria a un arte plenamente consolidado.

O quarto em que o “casal” dormiria, a exemplo da sala de estar/jantar, dá-nos a impressão de que, em algum momento, seria desocupado. Teria Jacobo começado a guardar os objetos que foram de sua mãe? Vemos camas que há muito não são usadas; objetos de uso pessoal como a aparadeira, a almofada terapêutica, o cilindro de oxigênio, colchões em sacos plásticos, além de um espelho recém tirado da parede da penteadeira, e Marta que olha para tudo aquilo.

Figura 51 – Através do recurso da câmera subjetiva, vemos o que Marta vê.



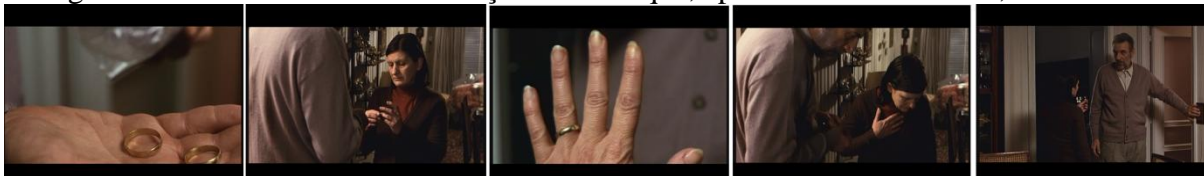
De um modo geral, há em *Whisky* uma economia de palavras e nesse *tour* que Jacobo e Marta fazem pelo apartamento não é diferente. Entretanto, é a partir desses tempos mortos, desses objetos fora de lugar, que sabemos um pouco mais do drama de Jacobo e da vida que ele poderia ter tido. Isso nos faz pensar – como acontece na leitura que Ursula Rösele faz de *Casa vazia* (2004), filme de Kim Ki-duk – que, em *Whisky*, a câmera media um

‘colóquio’ silencioso com o Cinema que não se dá em um esforço metalinguístico explícito, mas fazendo contornos em torno de sua estrutura onde podemos perceber que o maior diálogo do filme se dá através do não-dito e de tudo aquilo possível de ser transposto através do olhar [...].

O não-dito em *Whisky* materializa-se, também, a partir de influências, aparentemente, menos audíveis, como no par de alianças que Jacobo retira de seu bolso depois do *tour* que ambos fizeram:

*Bem, e isso seria para...*  
*Sim, claro, completa Marta.*

Figura 52 – Jacobo mostra as alianças a Marta que, após colocá-la no dedo, a deixa cair.



Marta coloca a aliança em seu dedo; olha para mão de um modo como uma noiva fari-a, admirando o seu novo estado civil; em seguida, coloca-a rente ao corpo, fazendo com que o símbolo daquela encenação caísse no piso e rolasse para debaixo da mesa. Marta encontra a aliança e pergunta a Jacobo se era de sua mãe. Observa que ficou grande, diz-lhe que tem um vizinho joalheiro e que poderia levá-la para consertar. Jacobo dá de ombros e concorda. Em seguida, como havia feito em todas as sequências em que mostrou cada um dos cômodos a

Marta, apaga a luz como se encerrasse/concluísse não só o assunto, mas, principalmente, os ajustes da encenação, independente da escassez das palavras.

A indiferença de Jacobo e a preocupação de Marta em relação ao (não) ajuste da aliança remetem-nos às certezas daquele e aos sonhos, às esperanças desta. Jacobo havia dito a Marta que só era preciso que ela ficasse na casa dele enquanto Hérman estivesse hospedado lá; nesse sentido, “dar de ombros” é como se não visse motivo para tal preocupação. Afinal, quando Hérman partisse, tudo voltaria a ser como era antes. Por outro lado, a sugestão de Marta para ajustar a aliança revela não só o sonho do matrimônio – desejo da maioria das mulheres –, mas também o desconforto com o “tamanho da aliança”: elemento sugestivo do final desalentador.

Esse arranhão, essa “nota” dissonante desse elemento na *mise-en-scène* complexifica o acorde/a farsa do casamento, pois a aliança está longe de ser uma “reunião”, uma “associação” (CUNHA, 1986, p. 31). O esmero com que Marta cuida da sala de estar/jantar e do quarto de casal, soa-nos como uma tentativa de mostrar a Jacobo a possibilidade de uma aliança, de uma nova vida, de uma vida a dois, de algo que, talvez, não estivesse nos planos dele. Em outras palavras, tornar real a farsa.

Nesse sentido, Marta é pseudo-cúmplice da encenação. Jacobo, entretanto, parece lembrar-lhe que tudo não passa de um acordo. Sendo assim, já na primeira noite em que Hérman chegou e sem que este percebesse, Jacobo desfez a cama de casal. No final da narrativa fílmica, mais uma vez, Jacobo reforça a ideia de encenação quando paga a Marta por tê-lo ajudado a manter as aparências. Marta afirma que não é necessário, mas Jacobo lhe diz que é uma forma de retribuição.

Com a partida de Hérman, o “casamento” se desfaz, e a encenação já não é mais necessária. Jacobo se encarrega de desfazer o cenário que Marta havia montado. Ou seja, a cama de casal é desferrada e separada, dando lugar a duas camas de solteiro; a cadeira de rodas é (re)conduzida, provavelmente, à sala de estar/jantar, remetendo-nos às primeiras imagens que vimos, por ocasião da primeira visita de Marta ao apartamento.

Um outro dado, não menos relevante, é o da baixa luminosidade que irá ratificar o valor semiológico dos tempos mortos. Finda a farsa, Jacobo está de volta à penumbra; ao isolamento; ao reencontro com a sua história; para usarmos uma expressão corriqueira, “sente-se em casa”. Para Bachelard (1993, p. 26),

se nos perguntassem qual o benefício mais precioso, diríamos: a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa permite sonhar em paz. [...] Na vida do homem, a casa afasta contingências, multiplica seus conselhos de

continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida.

Diferente da casa descrita por Bachelard, a casa de Jacobo não “abriga o devaneio”, não “protege o sonhador”, mas talvez permita esconder-se em paz. A casa de Jacobo, tal qual a conhecemos no início e final do filme, “afasta contingências”; em outras palavras, mantém Jacobo longe de uma possível e real, pelo menos na diegese, aliança com Marta. Além de desfazer qualquer possibilidade de união entre eles: tudo permaneceria como sempre estivera.

Diferente ainda do homem são “que deveria suportar, sem fraqueza, deslocamentos ou mudanças”, Jacobo é um homem frágil e, para não perder “as paredes tranquilizadoras, esse homem se agarra aos objetos para não perder sua história” (PANKOW, 1988, p. 85). Jacobo não suporta a mudança; por isso, desfaz a *mise-en-scène*, devolve os objetos ao seu lugar de “origem” e recebe de Marta a aliança; afinal, a encenação havia terminado. As esperanças, os sonhos dela também. Se em *Whisky* o silêncio vibra como uma corda, e os tempos mortos ressoam o não-dito, em *O segredo de seus olhos*, ressoam modos de dizer algo.

Construído a partir de uma linguagem metaficcional, o filme de Campanella lembra-nos um acorde formado por consonância e dissonância. Por dissonância, entendemos o processo de crítica, de reflexividade; por consonância, o processo de criação artística, de ilusionismo. A tensão entre esses “acordes” é imprescindível para a composição de qualquer texto metaficcional; neste caso, para a escrita do romance de Benjamín Espósito.

Harmonizado o acorde, há de se olhar para os harmônicos, ou seja, para os vários gêneros textuais, a exemplo do chiste, do memorando, da carta, da fotografia – no caso de *O segredo de seus olhos*, eles nos soam bem audíveis –, que conferem ao filme um grau maior de complexidade. Como ocorre na música, esses gêneros textuais correspondem “a uma simultaneidade de sons, a um feixe transversal de notas musicais que passam a interagir uma com a outra de modo a formar uma coisa nova” (BARROS, J., p. 21).

Há, também, como ocorre na composição musical, imagens/cenas que soam menos audíveis, quase como se não acrescentassem algo mais ao acorde/filme; entretanto, essas imagens ratificam o caráter metalinguístico da narrativa e prestam uma homenagem ao cinema. No filme de Campanella, destacamos um desses momentos, uma imagem-cliché que é, claramente, uma referência à literatura policial americana da primeira metade do século XX, bem como à série de TV e a filmes para o cinema da segunda metade do mesmo século.

Figura 53 – Os “detetives” Benjamín e Sandoval vigiam a casa da mãe de Isidoro



*Estou quase urinando, diz Sandoval.*

*Espere mais um pouco. A senhora (mãe de Isidoro Gómez) já deve estar saindo.*

*Assistiu a filmes demais com Napoleon Solo e Perry Mason. Esse é o seu problema.* – observa Sandoval. Em seguida, completa: *Eu realmente tenho que fazer xixi.*

Antes da referência a Napoleon Solo e a Perry Mason, o detetive Báez – investigador oficial do assassinato de Liliana Colotto – havia se identificado como Mike Hammer, “arquetipo do detetive linha-dura”, personagem criado por Mickey Spillane<sup>171</sup>, em resposta irônica ao mestre de obras quando investigava o paradeiro de Isidoro Gómez, numa construção em que este trabalhara. A resposta, sem dúvida, é uma tentativa de intimidação e tem o efeito esperado, pois Báez e Benjamín conseguem o último endereço do assassino de Liliana.

Se Báez é “Mike Hammer”, Benjamín – segundo o comentário de Sandoval – seria uma mistura de Napoleon Solo<sup>172</sup> e Perry Mason<sup>173</sup> que teriam a paciência como característica comum, conforme observação de Sandoval. Mason era um personagem de uma série televisiva homônima de 1957 a 1966 (mas também personagem de rádio e de filmes para cinema, entre os anos 30 e 50), que defendia seus clientes de acusações de assassinato; Solo, um agente da série televisiva *The Man from UNCLE*, que trabalhava em conjunto com outro espião no auge da Guerra Fria.

<sup>171</sup> “Após criar várias histórias em quadrinhos, incluindo algumas para a editora que viria a dar origem à Marvel atual, Spillane escreveu seu primeiro romance tendo Mike Hammer como personagem principal, *Eu, o Júri*, em 1946”. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,morre-mickey-spillane-criador-do-detetive-mike-hammer,20060717p3366>. Acesso em: 13 dez. 2014.

<sup>172</sup> Personagem criado por Ian Fleming, Solo foi uma versão de James Bond para a telinha na série de espionagem americana *The Man from UNCLE* (United Network Command for Law and Enforcement), exibida na televisão de 1964 a 1968. [http://pt.wikipedia.org/wiki/The\\_Man\\_from\\_U.N.C.L.E](http://pt.wikipedia.org/wiki/The_Man_from_U.N.C.L.E). Acesso em: 22 jan 2013.

<sup>173</sup> Personagem criado por Erle Stanley Gardner, cujos livros sobre o personagem venderam mais de 130 milhões de exemplares só nos Estados Unidos, até 1970, ano da morte de Gardner. Disponível em: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Perry\\_Mason](http://pt.wikipedia.org/wiki/Perry_Mason). Acesso em: 25 jan. 2013.

A cena acima lembra-nos uma imagem-clichê de investigadores fazendo vigília, e a paródia que *O segredo de seus olhos* faz às histórias de detetives não fica na superfície da narrativa de Benjamín/Campanella, com a referência aos personagens acima citados. Nesse sentido, chamamos a atenção para certo paralelismo entre as narrativas de que fazem parte os personagens Mike Hammer, Espósito e Sandoval.

Hammer é o personagem principal de um clássico *noir*: *A Morte num Beijo* (Kiss me deadly, 1955, adaptação do romance homônimo de Spillane), filme de Robert Aldrich, cuja narrativa “é um audacioso comentário pessimista sobre a paranóia da Guerra Fria e o medo de um Holocausto atômico, fantasmas que assombravam a população norte-americana do período. [...]” que investe em “um visual repleto de sombras e espaços escuros, para comentar a situação política da época.”, conforme afirma Rodrigo Carreiro<sup>174</sup>.

Benjamín Espósito e Pablo Sandoval, por sua vez, são personagens de uma narrativa que vai além da história policial, sem beijo algum, que faz uma revisão histórico-política<sup>175</sup>, rememorando a “burocracia estatal e a negligência dos agentes do sistema judiciário” em tempos de pré-golpe de estado na Argentina dos anos 70<sup>176</sup>. Parafraseando José D’Assunção Barros (p. 23), tudo isso acontece “através de uma imagem visual (e sonora) do “acorde”” em *O segredo de seus olhos* que nos ajuda a compor o quadro de influências de Campanella.

Sobre o fato de o filme não ficar na superfície e ir além da narrativa policial, Eduardo Sacheri afirma a Daniel Sendrós (2009) que *O segredo de seus olhos* é “em última e terrível instância, como no romance [*La pregunta de sus ojos*]”, “uma reflexão sobre o castigo”. Dentre as possíveis reflexões que o romance de Eduardo Sacheri suscita, destacamos o fato de ele ser “menos uma diversão do que um escudo contra as ameaças externas e internas, obrigando-nos a narrar uma luta interminável: o drama que nos constitui” (BERNARDO, p. 20).

Ser humano. Esse drama ressoa também em *A teta assustada* e *Whisky* a partir, como já observado, de diálogos/imagens/cenas (pouco) audíveis que se destacam aos nossos olhos e ouvidos (BARROS, J., p. 25) e que, graças aos arranjos dados por Claudia Llosa, Juan Pablo Rebella e Pablo Stoll, e Campanella ajudam a produzir um novo acorde, uma nova subjetividade política no cinema latino-americano.

\*\*\*

<sup>174</sup> Disponível em: <http://www.cinereporter.com.br/criticas/morte-num-beijo-a/>. Acesso em: 22 jan 2013.

<sup>175</sup> Disponível em: <http://www.revistacriterio.com.ar/cultura/el-secreto-de-sus-ojos-los-de-juan-jose-campanella/>. Acesso em: 19 jan 2013

<sup>176</sup> Disponível em: <http://arrasaquarteirao.tumblr.com/post/30193100771/critica-o-segredo-dos-seus-olhos>. Acesso em: 19 jan 2013.

José D'Assunção Barros (p. 25) afirma que “quem produz o acorde é, no fundo, o leitor. O autor compõe um ambiente harmônico a partir do qual surgem certas possibilidades de leitura”. No duplo papel que desempenhamos ao longo dessas páginas, principalmente no que se refere a este último capítulo, propusemos possibilidades de leituras para os filmes-objeto desta pesquisa; foram leituras diversas, mas nem por isso menos harmônicas. Foram olhares, miradas, sobre a expressividade poética à flor da tela em *A teta assustada*, *Whisky* e *O segredo de seus olhos*.



## JANELA PARA UMA CONCLUSÃO

Em uma das muitas (e belas) passagens (paisagens?) de *O arco e lira* (2012, p. 140), Octavio Paz fala de nosso assombro diante das coisas cotidianas ao vê-las como se fosse a primeira vez. A luz, que incide sobre essas coisas (a rua, o jardim, o muro), “é antiquíssima e, ao mesmo tempo, recém-nascida” (p. 140); a luz faz-nos ver de novo os objetos. Diante do antigo/novo, saudade e estranhamento. Momento de revelação poética.

Da janela de um automóvel, do passageiro que senta ao nosso lado no transporte coletivo, das páginas dos jornais e do noticiário da TV, das imagens corriqueiras com que nos deparamos nas idas e vindas para o trabalho/a casa/o lazer, vemos/ouvimos a mesma fábrica de meias decrépita, o mesmo testemunho da violência, a mesma história de um velho episódio ocorrido numa repartição pública. Mas já não *vemos* esses objetos; não percebemos sua singularidade.

Oferecer-nos uma percepção particular da fábrica, do testemunho, do velho episódio, dar-lhes um tratamento singular, despertar-nos de uma visão automatizada, levar-nos a ver o que ainda não víamos e a conhecer a realidade que nos cerca, eis o “programa” da revelação poética. Foi isso que fizeram Claudia Llosa, Juan Pablo Rebella e Pablo Stoll, e Juan José Campanella. Leram testemunhos, ouviram relatos, viram lugares; em seguida, reelaboraram suas experiências vividas, criaram “realidades possuidoras de uma verdade: as da sua [e nossa] própria existência” (PAZ, p. 113).

O cotidiano foi o espaço encontrado pelos cineastas para falar da realidade do homem comum. A democracia desse gesto insere-o numa mesma comunidade, numa mesma partilha. A Sétima Arte, mais precisamente o cinema latino-americano deste início de século, nesse sentido, reconfigura modos de ser, espelha a nossa própria realidade; no cotidiano das personagens, reencontramos a nossa própria história. Somos Fausta, Marta, Jacobo e Benjamín. Sofremos e nos deliciamos na dupla função que desempenhamos ao longo dessas páginas: fomos batoteiros e desmancha-prazeres.

Como batoteiros, mergulhamos na diegese, descrevemos cenas e eventos, torcemos pelos personagens principais, revoltamo-nos com a musicista Aída em *A teta assustada*; esperamos, a cada reprise de *Whisky*, que o destino de Jacobo fosse outro, que a inquietação de Benjamín Espósito também fosse a de Jacobo; desejamos ser Irene (ah, Darín)! Como desmancha-prazeres, buscamos revelar a construção de narrativas fílmicas tão diversas a partir das estratégias não menos diversas de seus realizadores.

Mas a revelação não se faz só no âmbito da estratégia narrativa dos cineastas, ou da realidade limitadora, excludente, histórica (oficial) cotidiana, do homem comum que, no final, é a nossa própria história. Revelamo-nos, também, como alunos-autores-professores na escrita do texto acadêmico. Nele, está o nosso modo de ser em sala de aula, lugar de luta constante pelo direito dos alunos aos bens incomprensíveis.

Bandeira, Drummond, Manoel de Barros, Vinicius de Moraes, Aluizio de Azevedo, Clarice Lispector, Cortázar, Flaubert; Gustavo Taretto, João Jardim, Lars von Trier, Kiarostami, Michael Radford, Carlos Sorín, Mohsen Makhmalbaf, Orson Wells; Arnaldo Antunes, Chico Buarque, Paulinho da Viola; Fred Figueroa... Encontro com o poético; escolhas afetivas (e efetivas) na partilha do sensível.

Quando um poeta encontra sua palavra, logo a reconhece: já estava nele. E ele já estava nela. A palavra do poeta se confunde com seu próprio ser. Ele é sua palavra. No momento da criação, aflora à consciência a parte mais secreta de nós mesmos. A criação consiste em trazer à luz certas palavras inseparáveis do nosso ser. Essas, e não outras (PAZ, p. 53).

Não nos enganemos: não somos poetas. Mas a escrita de um texto como este exige fabulação, imaginação, no sentido de criação de uma estrutura “narrativa” que dê conta da nossa história (tese). Nesse sentido, *o que* dizemos e *como* dizemos confunde-se com *quem* somos. À procura da aprendizagem, o prazer da leitura deu a tônica, e a criação/organização dos capítulos deste trabalho reflete essa (in)consciência. Janelas abriram-se.

No capítulo 1, justificamos a escolha do tema e do *corpus* do trabalho a partir do verso de uma canção que desconhecíamos à época da escrita do projeto de pesquisa. E, contrariamente ao que diz o samba de Luis Reis e Haroldo Barbosa, não só notamos a dor de uma Joana de tal como também nela moramos. Solidários a joanas e joões, identificados com o sujeito comum, descobrimos, na universalidade das dores dos “fulanos de tal”, a identificação de uma mesma realidade, particular, local; foi o que nos ensinou Culler (1999).

Nesse sentido, a solidão, o silêncio, a violência simbólica e a reflexão sobre o estar no mundo se impuseram como temáticas universais/particulares/contemporâneas em *A teta assustada*, *Whisky* e *O segredo de seus olhos*, crônicas do cotidiano, lugares para falar da história dessa gente. Tivemos um momento de epifania ao descobrir que estávamos no terreno do político: todo o crédito ao filósofo Jacques Rancière!

Adiamos um pouco o momento de falar dessa questão à luz do pensamento de Rancière; antes, percorremos algumas produções fílmicas que marcaram o NCL (Nuevo Cine Latinoamericano) e constatamos que o cinema feito, na América Latina, nos idos anos 60-70-80, era instrumento de mobilização política contra a ditadura militar. Essa constatação tornou-

se possível a partir do percurso histórico que fizemos após assistir a alguns filmes (muitos deles documentários), na internet; ler depoimentos/testemunhos de cineastas e críticos aos quais, às vezes, só tivemos acesso indiretamente; e, é claro, pelo contato direto, através de publicações de livros e artigos que discutem o cinema daquele período.

O cinema documental sempre nos interessou, e as sessões diante da tela do computador permitiram-nos fazer parte de um comum, de uma comunidade imaginada (ANDERSON). *Tire dié*, do argentino Fernando Birri, nos deixou mais próximos de uma realidade brasileira que, felizmente, tem ficado para trás: já não vemos mais tantas crianças correndo na linha do trem, ou melhor, do lado de fora do vidro dos carros esperando que os condutores/passageiros lhes deem uma moeda. Com Solanas, aprendemos o quanto um filme pode ser militante: que nos digam as versões (variações em) de *La hora de los hornos*. Com Guzmán, aprendemos que o chamado filme de ficção é o “patinho feio” no que se refere aos filmes realizados, em vários países, no período sangrento da história da América Latina.

Aprendemos que a mudança do cenário político em alguns países latino-americanos, aos poucos, possibilitou a transição de um cinema mais panfletário para um cinema mais social. Aprendemos, também, que a falta de políticas públicas não é “privilégio” do cinema brasileiro e que o nosso desconhecimento da produção fílmica dos nossos vizinhos é consequência disso. Assistir ao filme *La boca del lobo*, de Lombardi, e *A teta assustada*, de Llosa, foi constatar uma ruptura entre um cinema político-militante no Peru e uma nova subjetividade política. Invejamos os uruguaios com sua Cinemateca.

Aprendizes, vimos que a inovação na temática dos filmes de Llosa, Rebella e Stoll, e Campanella está no modo como esses cineastas falaram de política. Nesse momento, discorremos sobre a relevância desta pesquisa tendo em vista a ausência de trabalhos que falassem da poeticidade nesse cinema. Algo compreensível; afinal, como pensar o poético quando, muitas vezes, sequer conseguimos ver algumas das principais produções latino-americanas?

Encerramos o primeiro capítulo apresentando os três filmes que compõem a nossa pesquisa, e a filmografia de cada um de seus diretores. Falamos do contexto de produção (no sentido amplo do termo), da recepção da crítica, do patrulhamento, por parte de alguns espectadores/críticos: a Llosa, por não realizar um filme documental, e a Campanella, por ter se “vendido” à indústria americana de cinema. Nos filmes que essa crítica parece não ter visto, vimos uma partilha do sensível no cotidiano dos seus principais personagens: acorde comum para o poético e o político.

No capítulo 2, abrimos janelas para outras janelas. Retomamos a questão política a partir do pensamento de Rancière; antes, adentramos na questão da estética para entendermos

como pode ser o entendimento que temos de algo, a depender do contexto histórico e político. Tal percepção fez com que recorrêssemos a narrativas ficcionais (leia-se, também, pinturas e vitrais), a fim de exemplificar a função deturpada dada à estética. Vimos a perda do caráter utilitário da arte e a ruína das hierarquias com a apreensão dos objetos artísticos; ponto para a visibilidade de novos sujeitos e objetos; ponto para a arquitetura que pensou a habitação do homem moderno, de modo que não tolerássemos mais a opressão.

Devemos à arquitetura essa rebeldia. Passamos a ter visibilidade, conquistamos acessibilidade: era a redefinição da partilha. Música, pintura, literatura: outras áreas; mais partilha. Reconhecemo-nos no outro. Ficamos surpresos. A surpresa reside no fato de vermos/lermos de *novo*, como se fosse a primeira vez, um determinado texto. A “nova” *Canção do exílio* e o depoimento de Valéria Fagundes no documentário *Pro dia nascer feliz*, de João Jardim, ilustram nossa assertiva, e confirmam, também, a singularidade da jovem entrevistada (LOPES, 2012).

Continuamos a busca, o diálogo com o homem comum, singular: a compreensão de nós mesmos.

Em *A teta assustada*, *Whisky* e *O segredo de seus olhos*, os narradores-cineastas dialogam com outros gêneros textuais – a música, o chiste, a carta, o memorando – e outras estéticas e filmografias – realismo maravilhoso, expressionismo alemão, melodrama, filme *noir* e o cinema de Aki Kaurismäki – para contar uma história; para “contar” a nossa história-tese, também transitamos por textos ficcionais diversos, cujos gêneros textuais não foram menos diversos. Tal percurso metodológico revelou-se como possibilidade de leitura/compreensão das relações existentes entre esses textos e os filmes-objeto deste trabalho.

Encontramos nessas narrativas, verbais e/ou visuais, elementos/objetos, a exemplo do carro, do sofá e da TV que, recriados esteticamente, “falaram” do desencontro na sociedade contemporânea; dizendo de outro modo, os objetos deixaram de ser prosaicos, problematizaram as narrativas e conferiram-lhes poeticidade. Encontramo-nos com o carteiro, o operário em construção, a filha do camponês, a jovem sertaneja, e fomos recompensados com a experiência, com o cotidiano do homem comum.

Mesmo quando recorremos a textos, cujo adjetivo qualificador “comum” soa como sinônimo de pobre/mendigo, do ser marginalizado, constatamos que o autor/jornalista/narrador deu ao tema uma percepção particular, não vendeu miséria e ainda fez com que a dor da gente saísse no jornal. Encontramo-nos, ainda, com o fantástico na narrativa oral e vimos, na imitação criativa do relato da violência, o meio para compreensão do homem; vimos, também, a possibilidade de o homem comum ser outros. Tudo isso foi possível graças ao exercício meta-

linguístico de poetas, compositores, escritores, cineastas e jornalistas, nos arranjos das palavras e imagens, no papel ou na tela.

Finalizamos o capítulo discutindo a gênese da narrativa poética e o papel crucial do *Frühromantik* (Primeiro romantismo alemão) para dar visibilidade a novos sujeitos e objetos. Compreendemos que, no processo de criação artística da história de sujeitos e objetos, criação e crítica andam de mãos dadas e desvelam-nos. Ilustramos a assertiva com textos metaficcionais e reconhecemos neles uma função ambígua, a de (não) ser utilitários.

Vimos que a reflexividade pode ter uma função política: *Dom Quixote* e *O segredo de seus olhos* são exemplos disso. Retomamos a relação entre o *Frühromantik* e a sua “herdeira”, a narrativa poética. Esta restabeleceu a harmonia do homem através de um olhar indireto para experiências e temas. Para falar disso, recorreremos ao homem cotidiano em (quase) todas as narrativas que analisamos no segundo capítulo. A cada análise, percebemos que a realidade se revelou de forma indireta, como uma imagem capturada pelo espelho. Diversas e harmônicas, as narrativas encerram possibilidades de acordes para o cotidiano; todas, um preâmbulo para mirar três filmes latino-americanos.

Chegamos ao capítulo 3, onde tudo começou. A necessidade de falar sobre o cinema latino-americano e o desejo de continuar aprendendo motivaram essa pesquisa. Começamos pelas análises dos filmes. Falamos sobre Fausta e o canto da sereia em *A teta assustada*, sobre a solidão e o silêncio em *Whisky*, sobre a estética narcisística em *O segredo de seus olhos*.

Idas e vindas. Começamos por ele; voltamos a ele. Câmera-retrovisor, olhar indireto para o cotidiano das personagens. Vimos o não visto: o objeto prosaico, o registro democrático, a experiência interiorizante, a fabulação, as estratégias de resistência política. Vibramos com a partilha do sensível, a revelação das relações na sociedade contemporânea, a compreensão de nós mesmos. *A teta assustada*, *Whisky* e *O segredo de seus olhos*: janelas que nos ajudaram a pensar o cotidiano do homem comum. Política e subjetividade no fazer e olhar de Claudia Llosa, Juan Pablo Rebella e Pablo Stoll, e Juan José Campanella. Finda a janela-tese.

Janela aberta?  
Olhar nítido?  
Vidraça  
O que não foi visto  
O que não foi dito  
Novos olhares  
Novas tessituras aguardam  
Outras janelas para o cinema latino-americano.

## REFERÊNCIAS:

- ABREU, Caio Fernando. Diálogo. In: \_\_\_\_\_. **Morangos mofados**. [S.l.: s. d] Disponível em: <http://groups.google.com/group/digitalsource> Acesso em: 30 dez. 2014.
- ADORNO, Theodor. Palestra sobre lírica e sociedade. In. **Notas de Literatura**. Tradução: Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003, p. 65-89.
- AGRA, Anacã Rupert Moreira Cruz e Costa. **O poético no cinema**, Tese (Doutorado) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2011.
- A GAROTA da fábrica de caixa de fósforos (Tulitikkutehtaan tyttö). Direção e Roteiro: Aki Kaurismäki. Intérpretes: Kati Outinen, Elina Salo, Esko Nikarri. Produção: Aki Kaurismäki. Finlândia-Suécia, 1990. 1 DVD (72 min.), son., col.
- ALMEIDA, Leonardo Pinto de. Literatura e Subjetividade: reflexões sobre a linguagem e o exercício da liberdade. In: **IV Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura**, 2008, Salvador-Ba. Salvador-Ba: Cult/Pós-Cultura (UFBA), 2008. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecult2008/14418.pdf>. Acesso em: 31 mar. 2014.
- ALMEIDA, Marco Rodrigo. Uruguaio diretor de “Whisky” dá curso em Minas e prepara filme de zumbi no Brasil. Ilustrada, **Folha de S. Paulo**, 17/08/2013. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/08/1326894-uruguaio-diretor-de-whisky-da-curso-em-minas-e-prepara-filme-de-zumbi-no-brasil.shtml>Acesso em: 10 dez. 2013.
- ALVAREZ, Jose Carlos. **Breve historia del cine uruguayo**. Montevideo: Cinemateca Uruguaya, 1957.
- ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas**: Reflexiones sobre el origen Y la difusión del nacionalismo. Tradução: Eduardo L. Suárez. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. O homem; as viagens. In: \_\_\_\_\_. **As impurezas do branco**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- ANDRADE, Vinicius. Stoll e a juventude uruguaia. **Nuestro cine – Críticas**, 04 de setembro de 2012. Disponível em; <http://nuestrocine.com.br/lercritica.php?id=83uruguaia> Acesso em 18 dez. 2013.
- ANGELINI. Paulo Ricardo Kralik. O artigo Fausta e o Diabo. In: **Argumento.net**, 12 agosto de 2009. Disponível em <http://www.argumento.net/cena-critica/cinema/latino/fausta-e-o-diabo/> Acesso em: 07 jul. 2011.
- ANTUNES, Arnaldo; BRITTO, Sérgio; FROMER, Marcelo. Comida. In: **Titãs - Jesus não tem dentes no país de banguelas**. 1987. Faixa 2.
- AQUINO, Tomás de. **Suma de Teología**, 4 ed. Madri: Biblioteca de Autores Cristianos, 2001.
- ARANTES, Silvana. Cinema: Festival de Cannes cede ao ataque latino. **Folha de S. Paulo Ilustrada**, São Paulo, 09 maio 2004. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0905200411.htm>. Acesso em 11 out. 2013

ARCOS PALMA, Ricardo Javier. La estética y su dimensión política según Jacques Rancière. **Nómadas**, Núm. 31, octubre, 2009, p. 139-155, Universidad Central Colombia.

ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**. Tradução: Leonel Vallandro e Gerd Bornheim da versão inglesa de W.D. Ross; **Poética**. Tradução, comentários e índices analítico e onomástico: Eudoro de Souza. 4. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991(Os pensadores ; v. 2).

ARQUITETURA da destruição. Direção: Peter Cohen. Produção: POJ Filmproduktion et. al. Suécia, 1992. 1 DVD (121 min), son., P & B e col.

A TETA assustada. Direção e Roteiro: Claudia Llosa. Intérpretes: Magaly Solier, Susi Sánchez, Efraín Solís. Produção: Claudia Llosa. Peru-Espanha, 2009. 1 DVD (93 min), son., col.

AUMONT, Jacques et al. **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 1995.

AZERÊDO, Genilda. *Linha de passe* e o diálogo lírico com a estética de documentário. In: BRANDÃO, Alessandra; JULIANO, Dilma; LIRA, Ramayana. **Políticas dos cinemas latino-americanos contemporâneos**: múltiplos olhares sobre a cinematografia latino-americana atual. Palhoça: Ed. Unisul, 2012a, p. 265-280.

\_\_\_\_\_. Jane Austen e a recodificação paródica do gótico em *Northanger Abbey*. In: **Ilha do Desterro**, Florianópolis, nº 62 p. 75-98 jan/jun 2012b. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5007/2175-8026.2012n62p75>. Acesso em: 10 nov. 2014.

AZEVEDO, Aluísio. **O cortiço**. 30. ed. São Paulo: Ática, 1997.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. Tradução: Antônio de Pádua. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

\_\_\_\_\_. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BANDEIRA, Manuel. **Libertinagem – Estrela da manhã**: edición crítica. Giulia Lanciani (coord.). Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima, Guatemala, San José; Santiago de Chile: ALLCA XX, 1998.

\_\_\_\_\_. **Bandeira de bolso**: uma antologia poética. Porto Alegre: L&PM, 2009.

BARBUTO, Adriano. O segredo dos olhos do cinema argentino. Rua - Revista Universitária do Audiovisual, 15 maio de 2010. Projeto de Extensão do Departamento de Artes e Comunicação da UFSCar - ISSN 1983-3725. Disponível em: <http://www.rua.ufscar.br/site/?p=2694> Acesso em: 20 out. 2013

BARRENHA, Natalia. **A experiência do cinema de Lucrecia Martel**: Resíduos do tempo e sons à beira da piscina. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Multimeios, do Instituto de Artes da UNICAMP, 2011.

\_\_\_\_\_. À beira da piscina - Perfil de Lucrecia Martel. In: **Juliette Revista de Cinema**, nº 008, junho/2009. Disponível em: <http://julietterevistadecinema.com.br/page48.html> Acesso em: 05 dez. 2013.

BARROS, José D'Assunção. Acordes Teóricos – a música como um modelo possível para repensar a teoria na História e em outros campos de saber. **Lusíada**. História n.º 9, out/2013, p.11-38. Lisboa: Universidade Lusíada.

BARROS, Manoel de. **Retrato do artista quando coisa**. 5 ed., Rio de Janeiro: Record, 2007.

BAUDELAIRE, Charles. As janelas. In: \_\_\_\_\_. **Pequenos poemas em Prosa** (O Spleen de Paris). Tradução: Paulo M. Oliveira. Rio de Janeiro: Athena Editora, 1937.

BAUMAN, Zygmunt. Entrevista a Maria Lúcia Pallares-Burke. **Folha de S.Paulo**, domingo, 19 de outubro de 2003. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1910200305.htm>. Acesso em 20 out. 2013.

BAYER, Raymond. **História da estética**. Tradução: José Saramago. Lisboa: Editorial Estampa, 1976.

BAZIN, André. **O Cinema**: ensaios. Tradução: Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BEDOYA, Ricardo. El cine peruano empieza a abrirse buena opinión en el mundo. Entrevista concedida a Renato Velásquez. In: **Revista de Comunicación**. Vol. VI, 2007, p. 154-159.

BERNARDES, Horacio. Unas vidas sin rumbo pero sin dueño. **Página12**, Viernes, 6 de julio de 2012, Disponível em: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-25748-2012-07-06.html>. Acesso em 18 dez. 2013.

BERNARDO, Gustavo. **O livro da metaficção**. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

\_\_\_\_\_. Por que tanto ceticismo? **Revista eletrônica de vestibular**, Ano 4, nº 11, 2011. Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ). Disponível em: [http://www.revista.vestibular.uerj.br/coluna/coluna.php?seq\\_coluna=58](http://www.revista.vestibular.uerj.br/coluna/coluna.php?seq_coluna=58). Acesso em: 10 nov. 2014.

BOSI, Alfredo. A interpretação da obra literária. In: \_\_\_\_\_. **Céu, Inferno**: ensaios de crítica literária e ideológica. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2003, p. 461-479.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Tradução: Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

BRANDÃO, Alessandra. *A teta assustada* e a estrangeiridade do/no corpo. In: **DEVIRES** – Cinema e Humanidades. UFMG - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (FAFICH), v. 7, n. 2, p. 86-97, 2010.

BRANDÃO, Ludmila. Rumores de uma vida mundializada: Reflexões sobre o filme *Histórias Mínimas*. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 19, p. 105-120, jul. 2010.

BRANDÃO, Vanessa Camargo. As cavernas em *A caverna*: alegoria, dialética e multiplicidade de sentido em José Saramago. **Revista Nau Literária**, v. 3, p. 114/art. 11-p. 133, 2006.



BRASLAVSKY, Guido. El otro 2 de abril: la batalla en el Ejército entre Azules y Colorados. **Clarín.com**. Edición Miércoles 02. 04. 2003. Disponível em: <http://edant.clarin.com/diario/2003/04/02/p-02301.htm> Acesso em 03 nov. 2013

BUARQUE, Chico. Cotidiano. In: \_\_\_\_\_. **Construção**. 1971. I CD. Faixa 2.

BRUNEL, Pierre. **Dicionário de mitos literários**. Tradução: Carlos Sussekind... [et al.]. 4ª ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

CACHIONI, Meire; AGUILAR, Luis Enrique. Crenças em relação à velhice entre alunos da graduação, funcionários e coordenadores-professores envolvidos com as demandas da velhice em universidades brasileiras. **Revista Kairós**, São Paulo, 11(2), dez. 2008, p. 95-119.

CALIXTO, C. F. F. M. A arte-educação e uma experiência estética com adolescentes em cumprimento de medidas sócio-educativa. In: **IX Congresso Nacional de Educação – EDUCERE**. III Encontro Sul Brasileiro de Psicopedagogia, 26 a 29 de outubro de 2009 – PUCPR. 2009, p. 674-686.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**: lições americanas. Tradução: Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMARGO, Flávio Pereira; FARIA, Zênia de. **A metaficção em Osman Lins**: uma leitura de A rainha dos cárceres da Grécia. Disponível em: [http://www.ufg.br/conpeex/2006/porta\\_arquivos/posgraduacao/0866286-Fl%C3%A1vioPereiraCamargo.pdf](http://www.ufg.br/conpeex/2006/porta_arquivos/posgraduacao/0866286-Fl%C3%A1vioPereiraCamargo.pdf). Acesso 15 jan. 2013

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: \_\_\_\_\_. **Vários escritos**. São Paulo | Rio de Janeiro: Duas Cidades, 1988, p. 169-191.

\_\_\_\_\_. **A personagem de ficção**. 11 ed., São Paulo: Perspectiva, 2005.

CÁNEPA-KOCH, Gisela. *La teta asustada* de Claudia Llosa. E-MISFÉRICA 7.1 VISUALIDADES INSTÁVEIS, 2010. Disponível em: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/pt/e-misferica-71/canepa-koch>. Acesso em 16 dez. 2013.

CARRIL, Manuel Martínez; ZAPIOLA, Guillermo. **La historia no oficial del cine uruguayo (1898 – 2002)**. Disponível em: <http://www.cinematica.org.uy/PDF/La%20historia%20no%20oficial%20del%20cine%20uruguayo.pdf>. Acesso em: 08 out. 2013.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Literatura oral no Brasil**. São Paulo: Global, 2012, recurso digital, Formato: ePub

CASTRO, Maria Lília Dias de. Nos bastidores do entretenimento: a ação promocional. **Com-pós**. Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. Disponível em: [http://compos.com.puc-rio.br/media/gt11\\_maria\\_lilia\\_dias.pdf](http://compos.com.puc-rio.br/media/gt11_maria_lilia_dias.pdf) Acesso em: 05 dez. 2014.

CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano**. 1 Artes de Fazer. Tradução: Ephraim Ferreira Alves. 3. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

CERVANTES, Miguel de. **Dom Quixote de La Mancha**. Tradução: Viscondes de Castilho e Azevedo. Porto Alegre: L&P, 2006.

CHIAMPI, Irleamar. **O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.

CHKLÓVSKI, Victor. A arte como procedimento. In: TODOROV, Tzvetan. **Teoria da literatura: textos dos formalistas russos**. Tradução: Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 2013, p. 83-108.

COBOS, Mario Castro. ¿Qué es Madeinusa? **La cinefilia no es patriota**. Disponível em: <http://lacinefilianoespatriota.blogspot.com.br/2006/10/madeinusa-crtica-p1.html> Acesso em: 26 out. 2013

COELHO, Vânia Cardoso. **Ritos encantatórios: os signos que serpenteiam as chamadas bruxas**. São Paulo: Annablume, 1998.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Tradução: Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

CORTÁZAR, Julio. A autoestrada do sul. In: \_\_\_\_\_. **Todos os fogos o fogo**; tradução de Glória Rodrigues. Rio de Janeiro: BestBolso, 2011, p. 9-36.

\_\_\_\_\_. **Valise de cronópio**. Tradução: Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006.

COSTA, Ariadne. Santa Maria sob 25 watts: Onetti encontra o cinema. In: MACHADO JR., Rubens; SOARES, Rosana de Lima; ARAÚJO, Luciana Corrêa de (Orgs.). **Estudos de cinema – SOCINE VII**. São Paulo: Annablume, Socine, 2006, p. 77-83.

CRUZ, Adriano Charles. Realismo e metáfora na fotografia: a solidão na obra de Philip-Lorca diCorcia. In: **RAZÓN Y PALABRA: Primera Revista Electrónica en América Latina Especializada en Comunicación**. Número 73, Agosto – Outubro, 2010

CULLER, Jonathan. **Teoria literária: uma introdução**. Tradução: Sandra G. T. Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.

CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa**. 2 ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

DÄLLENBACH, Lucien. **El relato especular**. Tradución: Ramón Buenaventura. Visor Distribuciones: Madrid. 1991.

DALY, Andrés; ORTEGA, Víctor Hugo. Entrevista a Adolfo Aristarain. **Marienbad**, Revista de Cine, Enero/Marzo 2012. ISSN 2250-656X. Disponível em: [http://www.marienbad.com.ar/revista/numero\\_2](http://www.marienbad.com.ar/revista/numero_2) Acesso em 16 nov. 2013.

DELEUZE, Gilles; PARTNER, Claire. **Diálogos**. São Paulo: Editora Escuta, 1998.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Tradução: Eloisa de Araújo Ribeiro; revisão filosófica Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DIARIO DE UN DRAGÓN. El oso de oro del Festival del cine de Berlín en la mira: La teta asustada y racista de Claudia Llosa, texto de Carlos Quiroz. 17 febrero 2009. Disponível em:

<http://leozeladabrauliograjeda.blogspot.com.br/2009/02/seccion-polemica-la-teta-asustada-y.html>. Acesso em: 04 out. 2013

DICKENS, Charles. **Oliver Twist**. Tradução: Machado de Assis e Ricardo Lísias. São Paulo: Hedra, 2002.

DINIZ, Luis de Melo. **Representações da infância ultrajada e da criança-herói**: uma leitura de Charles Dickens e Jorge Amado. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Letras. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba (UFPB), 2012, 205p.

D'ONOFRIO, Salvatore. **O texto literário**: teoria e aplicação. São Paulo|Rio de Janeiro: Duas Cidades, 1983.

\_\_\_\_\_. **Poema e Narrativa**: estruturas. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

DUARTE, Paulo Mosânio Teixeira. A seleção lexical em *Mulheres de Atenas*. **Revista do GELNE** (UFC), Fortaleza, v.1, p. 91-95, 1999.

ECO, Umberto. **Arte y belleza en la estética medieval**. Tradução: Helena Lozano Miralles, 2 ed. Barcelona: Editorial Lumen, 1999.

EICHENBAUM, Boris. A teoria do “método formal”. In: TODOROV, Tzvetan. **Teoria da literatura**: textos dos formalistas russos. Tradução: Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 2013, p. 31-82.

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos**. Coleção Artes e Letras. Lisboa: Editora Arcádia, 1979.

ENTREVISTA EXCLUSIVA COM FERNANDO BIRRI. **1º Festival de Cinema Latino-Americano de São Paulo** (2006). Disponível em: <http://www.memorial.sp.gov.br/memorial/RssNoticiaDetalhe.do?noticiaId=729> Acesso em 03 nov. 2013.

ESPINDOLA, Alexandra Filomena. Refabular a história a partir de restos. **Crítica Cultural**, v. 4, p. 285-290, 2009.

FADEL, Natália Corrêa Porto Sanches. **O Poeta enquanto vidente**: Novalis e a romantização da linguagem. 2008. 81 f. (Mestrado em 2008) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2008.

FARIA, Zênia de. A rainha dos cárceres da Grécia. In: FARIA, Zênia de e FERREIRA, Ermelinda (Orgs). **Osman Lins: 85 anos**: a harmonia dos imponderáveis. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2009, p. 257-274.

FAUSTINO, Mário. **Cinco ensaios sobre poesia**. Rio de Janeiro: Edições GRD (Coleção Coletânea 2), 1964.

FIGUEROA, Fred. A escolha de Sílvia. **Diário de Pernambuco**, 2007. Disponível em: [http://www.diariosassociados.com.br/home/veiculos.php?co\\_veiculo=33](http://www.diariosassociados.com.br/home/veiculos.php?co_veiculo=33). Acesso em: 17 maio 2014.

FIORIN, José Luiz. A linguagem humana: do mito à ciência. In: \_\_\_\_\_. **Linguística? Que é isso?** São Paulo: Editora Contexto, 2013, p. 13-44.

FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary**. [S.l.]. 2000. Disponível em: [file:///C:/Users/Edvanea/Downloads/Madame-Bovary-Gustave-Flaubert%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Edvanea/Downloads/Madame-Bovary-Gustave-Flaubert%20(1).pdf). Acesso em: 04 mar. 2014.

FONSECA, Rubem, **Bufo & Spallanzani**. 24ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

FREEDMAN, Ralph. **The lyrical novel**: studies in Hermann Hesse, André Gide and Virginia Woolf. New Jersey: Princeton University Press, 1963.

FREIRE, Héctor. “Nuevo” cine argentino busca identidad. In: **Topia Revista**. Ano XII, n. 36, novembro 2002, p. 19-20. Disponível em: <http://www.topia.com.ar/articulos/nuevo-cine-argentino-busca-identidad>. Acesso em: 03 out. 2013.

FREITAS, Guilherme. Formas de vida: Jacques Rancière fala sobre estética e política. **O Globo**, 08 de dezembro de 2012.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala**: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 48ª ed., rev. São Paulo: Global, 2003.

FURTADO, Filipe. **Revista Cinética**, setembro 2009. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/segridodeseusolhos.htm>. Acesso em: 18 set. 2013.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **Do amor e outros demônios**. 8ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1995.

GENETTE, Gerard. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Extratos traduzidos por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2006.

GILLONE, Ana Daniela de Souza. Las relaciones entre estética y política en el cine brasileño contemporáneo. In: **III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual** - ASAECA, 2012, Córdoba - Argentina. III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual - ASAECA. Buenos Aires, Argentina: ASAECA, 2012. v. 1. p. 1-12.

\_\_\_\_\_. Cinema no Peru - Das explícitas narrativas dos anos de chumbo às histórias que constroem a política implícita no cotidiano. **XV Colóquio Internacional da Escola Latino-americana de Comunicação** - CELACOM 2011. Araraquara (SP): UNESP, 2011. Disponível em: <http://celacom.fclar.unesp.br/pdfs/65.pdf> Acesso em 26 nov. 2013.

GIRARD, Bibiano **Revista O Viés**. 2011. Disponível em: <http://www.revistaovies.com/estante/2011/01/o-filho-da-noiva/> Acesso em: 14 set. 2013.

GOETHE, Johann Wolfgang. **Os sofrimentos do jovem Werther** (edição comentada). Tradução: Marcelo Backes [S.l.: s.d]. L&PM Pocket.

GOMES, Roberto. O Alienista: loucura, poder e ciência. **Tempo Social**; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, 5(1-2): 145-160, 1993 (editado em nov. 1994).

GONÇALVES, Mariana Mól. **Por um Cinema Humanista**: a identidade cinematográfica de Walter Salles de *A grande arte* até *Abril despedaçado*, Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes, 2008.

GUARDIA, Pablo Rojas. **La realidad mágica**: ensayos de aproximación literaria. Caracas: Monte Avila Editores, 1969.

GUERON, Rodrigo. Arte e Política: Estudos de Jacques Rancière. **Aisthe** (Online), v. 6, n. 9, p. 34-46, 2012.

GUZMÁN, Patricio. **Conversaciones con Patricio Guzmán**. Entrevistas concedidas a Jorge Ruffinelli (2001). Disponível em: <http://www.patricioguzman.com/index.php?page=entrevista&aid=2>. Acesso em 29 set. 2013

HAMBURGUER, Käte. **A lógica da criação literária**. Editora Perspectiva: São Paulo, 1975.

HENNEBELLE, Guy. **Os cinemas nacionais contra Hollywood**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

HESÍODO. **Teogonia**: a origem dos deuses. Tradução: Jaa Torrano. 3 ed. São Paulo: Iluminuras, 1995.

HISTÓRIAS MÍNIMAS. Direção: Carlos Sorín. Produção: Martin Bardi. Intérprete: Javier Lombardo. Roteiro: Pablo Solarz. Música: Nicolas Sorín. Argentina-Espanha, 2002. Duração: 92 min. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=kh1ZjihZ9-8>. Acesso em: 08 ago 2014.

HUGO, Victor. **Os Miseráveis**. Maisnac, edição digital. [19--] Disponível em: [http://www.maisnac.net/victor\\_hugo\\_-\\_os\\_miser%C3%A1veis.pdf](http://www.maisnac.net/victor_hugo_-_os_miser%C3%A1veis.pdf) Acesso em 23 mar. 2014.

HUPPES, Ivete. **Melodrama**: o gênero e sua permanência. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

HUSTON, Nancy. **A espécie fabuladora**: um breve estudo sobre a humanidade. Tradução: Ilana Heineberg. Porto Alegre: L&PM, 2010.

HUTCHEON, Linda. **Narcissistic narrative**: the metafictional paradox. 2 ed. New York: Methuen, 1984.

IZMIRLIAN, Pablo. WHISKY. **Cineismo.com**, 2013. Disponível em: <http://www.cineismo.com/criticas/whisky.htm> Acesso em 18 dez. 2013.

JAKOBSON, Roman. Rumo a uma ciência da arte poética. In: TODOROV, Tzvetan. **Teoria da literatura**: textos dos formalistas russos. Tradução: Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 2013, p. 7-12.

\_\_\_\_\_. Do realismo na arte. In: TODOROV, Tzvetan. **Teoria da literatura**: textos dos formalistas russos. Tradução: Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 2013, p. 109-122.

\_\_\_\_\_. **Linguística e comunicação**. Tradução: Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1995.

JANOT, Marcelo. Emoções contidas. **Críticas**, 27 de novembro de 2004. Disponível em: <http://criticos.com.br/?p=747&cat=1> Acesso em: 19 out. 2013.

JERÔNIMO, Isabel Cristiane. O uso do clichê e da função fática da linguagem em Sinal fechado. **Saber Acadêmico**, v. 09, p. 24-32, 2010.

JUARROZ, Roberto. La última conversación con Roberto Juarroz. Entrevistadora: Martha Vargas. **Revista Generación Abierta**, Buenos Aires, 1994. Disponível em: <http://www.generacionabierta.com.ar/notas/20/juarroz.html>. Acesso em: 05 maio 2014.

JUZ, Breno Souza. Representações e leituras da Argentina nos filmes de Juan José Campanella. In: XXVI Simpósio Nacional da ANPUH, 2011, São Paulo. **Anais do XXVI simpósio nacional da ANPUH** - Associação Nacional de História. São Paulo: ANPUH - SP, 2011.

KING, John. **El carrete mágico**: Una historia del cine latinoamericano. Bogotá: TM Editores, 1994.

KINZO, Maria D'Alva G.. **A democratização brasileira: um balanço do processo político desde a transição**. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-88392001000400002&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-88392001000400002&script=sci_arttext) Acesso em 06 dez. 2013.

KOBS, Verônica Daniel. **A obra romanesca de Cristovão Tezza**. 117f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2000.

LA CARRETTA, Marcelo L. da Cunha. **Cinema, memória audiovisual do mundo**. Dissertação de Mestrado em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, 2005, 214p.

LA GACETA. **Oda a la papa**. Poema de Pablo Neruda. Sociedad, Jueves 07 de Julio 2011. Disponível em: <http://www.lagaceta.com.ar/nota/444337/tucumanos/oda-papa.html>. Acesso em: 12 dez. 2014.

LA LATINA. *Ella*, Lombardi na ativa. 11 de maio de 2010. Disponível em: <http://www.lalatina.com.br/wp/trailer-de-%E2%80%99Cella%E2%80%99D-de-lombardi-sempre-na-ativa/> Acesso em: 29 set. 2013

LARROSA, Jorge. Literatura, experiencia y formación In: \_\_\_\_\_. **La experiencia de la lectura**. México: FCE, 2003, p. 25-54.

LIMA, Andreia Bezerra de. **Manuel Bandeira, cultura popular e escolarização**: uma experiência com poemas no 9º ano. Dissertação (Mestrado em Literatura e Ensino) – Universidade Federal de Campina Grande, Centro de Humanidades, 2009.

LIMA, Mônica Cristina Araújo. **Fernando Birri**: criação e resistência do cinema novo na América Latina. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em América Latina, Universidade de São Paulo, 2006.

LIRA, Ramayana. A presença em *A falta que me faz*. In: BRANDÃO, Alessandra; JULIANO, Dilma; LIRA, Ramayana. **Políticas dos cinemas latino-americanos contemporâneos**: múltiplos olhares sobre a cinematografia latino-americana atual. Palhoça: Ed. Unisul, 2012, p. 67-76

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

\_\_\_\_\_. Amor. In: LISPECTOR, Clarice. **Laços de família**. Editora Rocco: Projeto Democratização da Leitura (PDL), 1998. Disponível em: <https://docs.google.com/file/d/0B8CgHMVEFuyON3lpb0kzSDVDVjQ/edit?pli=1>. Acesso em: 20 ago 2014.

LOPES, Denilson. **No coração do mundo: paisagens transculturais**. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

\_\_\_\_\_. **A delicadeza: estética, experiência e paisagens**. Brasília: Editora Universidade de Brasília: Finatec, 2007.

LOPES, Tania Mara Antonietti. **O realismo mágico e seus desdobramentos em romances de José Saramago**. Tese (Doutorado). Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara – SP, 2011.

LÓPEZ, Ana M. Na “Other” History: The New Latin American Cinema. In: **Resisting Images: Essays on Cinema and History**. Edited by Robert Sklar and Charles Musser. Philadelphia: Temple University Press, 1990, p. 308-331.

LÓPEZ JUAN, Aramis Enrique. El lenguaje cinematográfico. In: \_\_\_\_\_. **Estudio de las fuentes cinematográficas para la investigación y docencia de los procesos urbanos: los barrios marginales de las ciudades españolas**. Tesis Doctorales. Universidad: Alicante, 2003.

LOSADA, Terezinha. Jakobson, Duchamp e o ensino de arte. In: **19º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP) - Entre Territórios**. Cachoeira (BA), p. 2532-2546, 2010.

LOTMAN, Yuri. **Estética e semiótica do cinema**. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

LUCENA, Célia Toledo. Narrativa cinematográfica: sensibilidades em territórios contemporâneos. **Cadernos do CEOM (UNOESC)**, v. n. 25, p. 15-34, 2006.

MACHADO, Irene. Conhecimento linguístico como ato semiótico. In: \_\_\_\_\_. **O filme que Saussure não viu: o pensamento semiótico de Roman Jakobson**. Vinhedo-SP: Horizonte Editora, 2008, p. 40-70.

\_\_\_\_\_. Um projeto semiótico para o estudo da cultura. In: MACHADO, Irene. **Escola de Semiótica: a experiência de Tártu-Moscú para o Estudo da Cultura**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003, p. 23-66.

MAGALHÃES, Cristiane Maria. Escravos e libertos: homens de ocupações no século XIX. In: **O olho da história**, n. 10, abril de 2008.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Tradução: Lauro António e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MARTÍNEZ, Pablo Sánchez. WHISKY: Crónica de una soledad anunciada. Disponível em: <http://www.reeditor.com/columna/7160/3/artes/whisky/cronica/una/soledad/anunciada> Acesso em 18 dez. 2013.

MASCARELLO, Fernando. Film noir. In: \_\_\_\_\_. **História do cinema mundial**. 5 ed. Campinas: Papirus, 2006, p. 177-188.

MEGO, Andrés. La hora de los hornos. **La tetona de Fellini**: Los sótanos del cine. 13 abril 2007. Disponível em: <http://www.tetonadefellini.com/2007/04/la-hora-de-los-hornos.html> Acesso em: 03 nov. 2013.

MELO NETO, João Cabral de. A educação pela pedra. In: \_\_\_\_\_. **A educação pela pedra e outros poemas**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008, p. 207.

MELLO, Marcus. Cinefilia(s). In: **Revista Cinemática**, maio/2006. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/cinefilias.htm> Acesso em: 14 out. 2013.

MENDONÇA, Sonia Regina de. Estado, Violência Simbólica, Metaforização da Cidadania. In: **Tempo**, Rio de Janeiro, vol. 1, 1996, p. 1-27. Disponível em: <http://www.historia.uff.br/tempo/site/?cat=18>. Acesso em: 30 abr. 2013.

MENDONÇA FILHO, Kleber. À Deriva (Un Certain Regard). **CinemaScópio**, maio 2009. Disponível em: <http://cinemascopiocannes.blogspot.com.br/2009/05/deriva-un-certain-regard.html>. Acesso em: 29 mar. 2014.

MENDONZA, Raúl. Claudia Llosa: “Hacer cine sigue siendo épico”. **La Republica.pe**, Domingo, 07 de octubre de 2012. Disponível em: <http://www.larepublica.pe/07-10-2012/claudia-llosa-hacer-cine-sigue-siendo-epico>. Acesso em 10 dez. 2013.

MERQUIOR, José Guilherme. **A astúcia da mímese**: ensaios sobre lírica. 2ª ed., Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

MERTEN, Luiz Carlos. *Gigante*, filme uruguaio traz romantismo masculino. **O Estado de S. Paulo**, 20 de agosto de 2009. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/noticias/arteelazer,gigante-filme-uruguaio-traz-romantismo-masculino,422114,0.htm> Acesso em 19 out. 2013.

\_\_\_\_\_. Diretor argentino Subiela é homenageado no CineSul. **O Estadão**. 05 de junho de 2013. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/noticias/arteelazer,diretor-argentino-subiela-e-homenageado-no-cinesul,1039090,0.htm>. Acesso em 18 nov. 2013.

MESQUITA, Raphael. Gosto de cereja. **Contracampo - Revista de cinema**. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/83/gostodecereja.htm> Acesso em: 13 jan. 2015.

MONIZ BANDEIRA, Luiz Alberto. O FMI e o colapso da Argentina. **Revista Espaço Acadêmico**, Ano II, nº 17, out/2002.

MORAES, Camila. Sin teta no hay Berlín. **Revista Arcadia.com**. 2009. Disponível em: <http://www.revistaarcadia.com/Imprimir.aspx?idItem=21276> Acesso em 25 out. 2013.

MORAES, Vinícius de. **O operário em construção**. 1956. Disponível em: <http://conversadeportugues.com.br/2013/06/operario/>. Acesso em: 10 mar. 2014.

MORALES, Jorge. **Una lección de cine**, 2005. Disponível em: <http://foros.fotech.cl/topic/36492-whisky/> Acesso em 18 dez. 2013.



MORGAN, Jorge Luis Valdez. **Imaginarios y mentalidades del conflicto armado interno en el Perú, 1980-2000**. Una aproximación historiográfica al cine peruano sobre violencia política. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Tesis para optar el título de Licenciado en Historia (Monografía), 2005, 155p.

MOTA, Denise. Ele decidiu não jogar mais. **Revista BRAVO!**, Edição 171 - Novembro 2011. Disponível em: <http://bravonline.abril.com.br/materia/ele-decidiu-nao-jogar-mais> Acesso em: 18 dez. 2013.

NAGIB, Lúcia. **O cinema da retomada**: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90. São Paulo: Editora 34, 2002.

NAVARRO, Marysa. The Sixties in Argentina: Political Repression, Cultural Vibrancy. In: **ReVista, the Harvard Review of Latin America**. Volume VIII, Number 20. p. 49. Winter 2009. Disponível em: <http://dev.drclas.harvard.edu/files/ReVista-1960s.pdf> Acesso em: 30 out. 2013

NICHOLS, Bill. Por que as questões éticas são fundamentais para o cinema documentário? In: \_\_\_\_\_. **Introdução ao documentário**. Tradução: Mônica Saddy Martins. Campinas (SP):Papirus, 2005, p. 26-46.

NOBRE, Lucia Fátima Fernandes. Lugares/olhares des-locados e a configuração do espaço do outro em *Atonement*, de Ian Mecwan, e na adaptação fílmica, de Joe Wright. **Ilha do Desterro** nº 65, p. 147-184, Florianópolis, jul/dez 2013.

NORAS, Francisco. *Whisky: O sorriso de papel*. **The Man Who Wasn't There**, 2010. <http://themanwhowasnthere.blogspot.com.br/2010/07/whisky-o-sorriso-de-papel.html>. Acesso em 16 dez. 2013.

NUNES, Ricardo Ferreira. **Vitreorum Ministerium**: o didatismo dos vitrais medievais, história e linguagem visual. Os vitrais da Yorkminster. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação Linguística Geral da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo: Universidade de São Paulo (USP), 2012, 162p.

NÚÑEZ, Fabián Rodrigo Magioli. **O que é nuevo cine latino americano?** O Cinema Moderno na América Latina segundo as revistas especializadas latino-americanas. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2009.

OLIVA, María Eloísa; GAETANO, Paula. Raul Perrone: uma enunciación artesanal. **E-zine sobre arte, tecnologías y medios**. Disponível em: <http://betatest.ubp.edu.ar/> Acesso em 18 dez. 2013.

OLIVEIRA, Fabrício Marques de. Jornalismo e literatura: modos de dizer. **Conexão**. UCS, Caxias do Sul, v. 8, n. 16, p. 11-28, jul./dez. 2009.

OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. O céu de Suely. **Contracampo – Revista de cinema**. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/82/festoceudesuely.htm>. Acesso em: 13 dez. 2014.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. 5. ed., Campinas: Editora da UNICAMP, 2002.

O GLOBO. Do Zicartola ao sucesso: breve história de Paulinho da Viola, 19/08/1970. Disponível em: <http://www.paulinhodaviola.com.br/portugues/reconhecimento/reconhecimento.htm>. Acesso em: 28 jul. 2014.

O PORTO (Le Havre). Direção e Roteiro: Aki Kaurismäki. Intérpretes: Kati Outinen, André Wilms, Blondin Miguel. Produção: Aki Kaurismäki, Fabienne Vonier, Reinhard Brundig. Finlândia-França, 2011. 1 DVD (93 min. aprox.), son., col.

O SEGREDO de seus olhos. Direção: Juan José Campanella. Intérpretes: Ricardo Darín, Soledad Villamil, Pablo Rago. Roteiro: Eduardo Sacheri e Juan José Campanella. Produção: Gerardo Herrero, Mariela Besuevsky e Juan José Campanella. Argentina-Espanha, 2009. 1 DVD (125 min.), son., col., baseado no romance *La pregunta de sus ojos*, de Eduardo Sacheri.

PAIVA, Samuel. A propósito do gênero road movie no Brasil: um romance, uma série de TV e um filme de estrada. **Revista Rumores**. Edição 6, Setembro-Dezembro de 2009. Disponível em: [http://www3.usp.br/rumores/artigos.asp?cod\\_atual=167](http://www3.usp.br/rumores/artigos.asp?cod_atual=167) Acesso em 07 dez. 2013.

PALLEJÀ, Tònia. Pura vida. **La Butaca.net** - Revista de Cine. 2002. Valencia (Espanha). Disponível em: <http://www.labutaca.net/50sansebastian/historiasminimas2.htm>. Acesso em 08 ago. 2014.

PANKOW, Gisela. **O homem e seu espaço vivido**: análises literárias. Campinas: Papirus, 1988.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio. **Cinema na América Latina**: Longe de Deus e perto de Hollywood. Porto Alegre: L & PM, 1984

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução: Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

\_\_\_\_\_. **El laberinto de la soledad**. 2. ed. (Col. Popular), Espanha: Fondo de Cultura Económica, 1992 [on line] Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/2682291/Octavio-Paz-El-laberinto-de-la-soledad>. Acesso em 08 jan. 2012.

PESSOA, Frederico Augusto Vianna de Assis. **O Lugar Fora do Lugar**: topografias sonoras do cinema documentário. Dissertação (Mestrado). Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), 2011.

PIGNATARI, Décio. **O que é comunicação poética**. 8 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

PINEDA, Ricardo. Entrevista a Claudia Llosa: “No pretendo interpretar la realidad”. Ideas de Babel. Disponível em: <http://ideasdebabel.wordpress.com/2013/02/08/entrevista-a-claudia-llosa-no-pretendo-interpretar-la-realidad-por-ricardo-pineda/> Acesso em: 10 dez. 2013.

PIRES, Antônio Donizeti. O concerto dissonante da modernidade: narrativa poética e poesia em prosa. In: **Itinerários**, Araraquara, n. 24, 35-73, 2006.

PLATÃO. **Hípias Maior**; tradução Carlos Alberto Nunes. Editora da Universidade Federal do Pará, 1980, 363-398.

PRIVIDERA, Nicolás. Los usos de los secretos. **Otroscines.com**, 2010. Disponível em: [http://www.otroscines.com/debates\\_detalle.php?idnota=4024&idsubseccion=84](http://www.otroscines.com/debates_detalle.php?idnota=4024&idsubseccion=84). Acesso em: 27 dez. 2013.

PROENÇA, Graça. **História da arte**. 16 ed. São Paulo: Editora Ática, 2000.

PRO DIA nascer feliz. Direção: João Jardim. Brasil: Copacabana Filmes, 2006. 1 DVD (88 min), son., color.

PRYSTHON, Angela. Banalidades, minimalismo e os paradoxos do real em Martín Rejtman. In: BRANDÃO, Alessandra; JULIANO, Dilma; LIRA, Ramayana. **Políticas dos cinemas latino-americanos contemporâneos: múltiplos olhares sobre a cinematografia latino-americana atual**. Palhoça: Ed. Unisul, 2012, p. 249-263.

\_\_\_\_\_. Do Terceiro Cinema ao cinema periférico: Estéticas contemporâneas e cultura mundial. **PERIFERIA** – Volume 1, Número 1, p. 79-89, 2008.

QUIROZ, Carlos. El Oso de Oro del Festival de Cine Berlín en la mira: La teta asustada y racista de Claudia Llosa. In: **Diario de un dragón**. Disponível em: <http://leozeladabrauliograjeda.blogspot.com.br/2009/02/seccion-polemica-la-teta-asustada-y.html>. Acesso em: 04 out. 2013.

RAMALHO, Fábio. **A proliferação de dissidências: desordem cotidiana e trabalho no cinema latino-americano contemporâneo**. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, 2009.

RAMOS, Roberto. O segredo dos seus olhos: os significantes da pós-modernidade. **Sessões do imaginário**. Porto Alegre, ano XVIII, n. 29, 2013/1.

RANCIÈRE, Jacques. **A democracia literária**: entrevista concedida a Leneide Duarte-Plon, publicada em 18/12/2007. Disponível em: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2943,1.shl>. Acesso em 15 fev. 2014.

\_\_\_\_\_. **Formas de vida**: Jacques Rancière fala sobre estética e política. Entrevista concedida a Guilherme Freitas, publicada em 08/12/2012. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2012/12/08/formas-de-vida-jacques-ranciere-fala-sobre-estetica-politica-478094.asp> Acesso em: 23 out. 2013.

\_\_\_\_\_. The thinking of dissensus: politics and aesthetics. In: P. BOWMAN; R. STAMP. **Reading Rancière**. London, Continuum International Publishing Group. 2011, p. 1-17.

\_\_\_\_\_. A estética como política. In: **DEVIREs** – Cinema e Humanidades. UFMG - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (FAFICH), v. 7, n. 2, p. 14-37, 2010a.

\_\_\_\_\_. **El espectador emancipado**. Buenos Aires: Manantial, 2010b.

\_\_\_\_\_. A associação entre arte e política. **Urdimento** - Revista de Estudos em Artes Cênicas. Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Teatro - UDESC/CEART. Vol 1, n.15, out 2010, p. 123-133. Entrevista concedida a Gabriela Longman e Diego Viana, 2010c.

\_\_\_\_\_. Nossa ordem policial: O que pode ser dito, visto e feito. Tradução: Giselly Brasil. **Urdimento**: Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis: UDESC, n. 15, p. 81-90, 2010d. Entrevista concedida ao editor Truls Lie (Le Monde Diplomatique).

\_\_\_\_\_. **A partilha do sensível**: estética e política. 2 ed. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.

REBELLA, Juan Pablo; STOLL, Pablo. Entrevista a Alejandro Calvo. **Miradas de Cine**, em 23 de Setembro de 2004. Disponível em: <http://www.miradas.net/0204/articulos/conversaciones/rebella&stoll.html> Acesso em 10 dez. 2013.

RED DE BIBLIOTECAS MEDELLÍN ÁREA METROPOLITANA. Reseña y entrevista a Campanella, 22 dez. 2011. Disponível em: <http://www.reddebibliotecas.org.co/cinefilos/Paginas/Campanella.aspx> Acesso em 10 dez. 2013.

RIBEIRO, Edneia Rodrigues. **A fissura do duplo em A Educação pela Pedra** [manuscrito]: consolidação de uma prática de antilira. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Montes Claros - Unimontes, Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários/PPGL, 2012.

RICOEUR, Paul. **A metáfora viva**. Tradução: Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2010.

RIFFATERRE, Michael. A significância do poema. In: **Cadernos de Textos do Mestrado em Letras: Semiótica Poética**. João Pessoa, 1989, nº 2, p. 95-122.

ROCHA, Carolina. ¿Idealismo en tiempos del mercado? La cinematografía de Piñeyro en los 90. **Revista Nuestra América**, nº2, Agosto-Diciembre 2006, p. 211-226.

RÖSELE, Ursula. Casa vazia. **Filmes Polvo**: Revista de cinema. Disponível em: <http://www.filmespolvo.com.br/site/artigos/raccord/54>. Acesso em: 29 jan. 2015.

SACHERI, Eduardo. **O segredo de seus olhos**. Tradução de *La pregunta de sus ojos*: Joana Angélica d'Ávila Melo. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

SAMPAIO, João Carlos. A grandeza das pequenas coisas. In: **A Tarde**, [http://cineinsite.atarde.uol.com.br/filme/filme-critica.php?id\\_filme=34447](http://cineinsite.atarde.uol.com.br/filme/filme-critica.php?id_filme=34447). Acesso em 19 out. 2013.

SANGION, Juliana. Realismo e realidade no cinema brasileiro. De *Rio 40 Graus* a *Cidade de Deus*. **Caligrama** (ECA/USP. Online), v. 1, n.3, p. 2-9, 2005.

SCHEEL, Márcio. **Poética do romantismo**: Novalis e o fragmento literário. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.

SEIJAS, Rodrigo. 25 Watts. **Cineismo**. Disponível em: <http://www.cineismo.com/criticas/veinticinco-watts.htm>. Acesso 16 dez. 2013.

SENDRÓS, Daniel. El secreto de sus ojos (los de Juan José Campanella). In: **Revista Criterio**. Buenos Aires, nº 2352, set. 2009. Disponível em:

<http://www.revistacriterio.com.ar/cultura/el-secreto-de-sus-ojos-los-de-juan-jose-campanella/>. Acesso em 25 jan. 2013.

SERVINDI. Perú: Película *Madeinusa* genera polémica, 2006. Disponível em: <http://servindi.org/actualidad/1134> Acesso em 16 dez. 2013.

SGANZERLA, Rogério. O legado de Kane. **Contracampo - Revista de cinema**. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/58/olegadodekane.htm>. Acesso em 31 jul 2014.

SILVA, Angela Maria Carneiro. Figurações de Latour: Noel Rosa, um carioca da gema. **Revista Desenredos**, Teresina, Piauí, p. 11 - 19, 24 abr. 2010.

SILVA, Denise Tavares. **As viagens de Salles, Solanas e Sarquís: identidade em travessias**. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina, Universidade de São Paulo, 2009.

SILVA, Edvânea Maria da. O cinema político de Juan José Campanella e a reinvenção do melodrama, ou o filme que a crítica não viu. In: GOUVEIA, Arturo; AZERÊDO, Genilda (org.). Estudos comparados: análises de narrativas literárias e fílmicas. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2012, p. 255-276.

\_\_\_\_\_. **SHREK: Do conto ao filme um reino não tão distante**. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal da Paraíba, 2007.

SILVA, Fabiana Maranhão Lourenço da. Tendências do Cinema Latino-Americano Contemporâneo. **XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação – Uerj – 5 a 9 de setembro de 2005.

SILVA, Odair José Moreira da. **O suplício na espera dilatada: a construção do gênero no cinema**. Tese de Doutorado (Linguística), Universidade de São Paulo, 2011.

SKÁRMETA, Antonio. **Ardiente Paciencia** [S.l.: s.n], 1984.

SOLANAS, Fernando Pino. **Carta a los espectadores en ocasion al reestreno de La hora de los hornos**, en mayo de 1989. Disponível em: [http://www.pinosolanas.com/la\\_hora\\_info.htm](http://www.pinosolanas.com/la_hora_info.htm). Acesso em 13 maio 2013.

SORÍN, Carlos. Sigo lo que me dice el instinto. Entrevista concedida a Miguel Frías. **Clarín.com**, 13 setembro 2006. Disponível em: <http://edant.clarin.com/diario/2006/09/13/espectaculos/c-00815.htm>. Acesso em 10 ago. 2014.

SPITZER, Leo. Perspectivismo lingüístico en el *Quijote*, 1955. In: Antología crítica del “Quijote”. Disponível em: [http://cvc.cervantes.es/literatura/quijote\\_antologia/spitzer.htm](http://cvc.cervantes.es/literatura/quijote_antologia/spitzer.htm). Acesso em 10 nov. 2014.

STAM, Robert. **O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação**. Tradução: José Eduardo Moretzsohn. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

\_\_\_\_\_. A política da reflexividade. In: \_\_\_\_\_. **Introdução à teoria do cinema**. Tradução: Fernando Mascarello. São Paulo: Papirus, 2003, p. 174-176.

STAM, Robert; BURGOYNE, Robert; FLITTERMAN-LEWIS, Sandy. **Nuevos conceptos de la teoría del cine**: Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad. Tradução: José Pavía Cogollos. Barcelona-Buenos Aires: PAIDÓS, 1999.

TABAK, Fani Miranda. A construção mítica nas narrativas poéticas. In: **XI Congresso Internacional da ABRALIC**: Tessituras, Interações, Convergências, de 13 a 17 de julho de 2008, USP – São Paulo, Brasil.

THEIDON, Kimberly. **Entre prójimos**: el conflicto armado interno y la política de la reconciliación en el Perú. Lima: IEP (Instituto de Estudios Peruanos), 2004.

\_\_\_\_\_. **La teta asustada**: la historia detrás de la película. Entrevista concedida a Periodismo humano. Mildred Largaespada (Nicaragua), 25 outubro de 2010. Disponível em: <http://periodismohumano.com/culturas/la-teta-asustada-la-historia-detras-de-la-pelicula.html>. Acesso em: 04 mar. 2015.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução: Silvia Delpy. Versão brasileira à partir do espanhol: DIGITAL SOURCE. Editora Perspectiva, 1981.

TOMACHEVSKI, Boris. Temática. In: TODOROV, Tzvetan. **Teoria da literatura**: textos dos formalistas russos. Tradução: Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 2013, p. 305-356.

TORRES, Alejandra Torres. El Dirigible: una mirada “literaria” de nuestra historia reciente. **No-Returnable**, N° 9. [S.d]. Disponível em: [http://www.no-retornable.com.ar/v9/cruzar/torres\\_torres.html](http://www.no-retornable.com.ar/v9/cruzar/torres_torres.html). Acesso em 20 nov. 2013.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO. Jacques Rancière, la política y la ficción. In: **Noticias Institucionales. Buenos Aires**, 20 out. 2012. Disponível em: <http://www.unr.edu.ar/noticia/5794/jacques-ranciere-la-politica-y-la-ficcion>. Acesso em: 04 mar. 2014.

VALENTE, Eduardo. Olhares: Textículos, Edição Especial Mostra SP, 2009. **Cinética**. Disponível em: Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/texticulosmostrasp09.htm> Acesso em 14 out. 2013.

VALENTIM, Cláudia Atanazio. **O romance epistolar na literatura portuguesa da segunda metade do século XX**. 116f. Tese (Doutorado em letras) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2006.

VALIM, Alexandre Busko. O dogmatismo de *Dogville*. In: O dogmatismo de *Dogville*. **Revista Eletrônica Espaço Acadêmico**, Maringá - PR, n.38, 2004. Disponível em: <http://www.dihitt.com/barra/o-dogmatismo-de-dogville--revista-espaco-academico>. Acesso em: 21 jul. 2014.

VARGAS LLOSA, Mario. **A verdade das mentiras**. Tradução: Cordelia Magalhães. São Paulo: Arx, 2004.

\_\_\_\_\_. Ficção organiza o caos social. Entrevista a José Geraldo Couto. **Folha de São Paulo Ilustrada**. São Paulo, terça-feira, 9 de agosto de 1994. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/8/09/ilustrada/1.html>. Acesso em: 18 jan. 2015.

VEIGA, Ana Maria. A ruína e o afeto: uma representação da crise argentina em *Cama dentro*. In: BRANDÃO, Alessandra; JULIANO, Dilma; LIRA, Ramayana. **Políticas dos cinemas latino-americanos contemporâneos**: múltiplos olhares sobre a cinematografia latino-americana atual. Palhoça: Ed. Unisul, 2012, p. 95-117.

VEJA, Wilfredo Ardito. Madeinusa: racismo em la pantalla grande. Reflexiones peruanas, **Agenciaperu.com**, 03 de octubre del 2006. Disponível em: <http://agenciaperu.com/columnas/2006/oct/reflexiones1.html> Acesso em 15 dez. 2013.

VENEGAS, William. Crítica de cine: La teta asustada. **nacion.com/viva**. Costa Rica, Lunes 15 de febrero de 2010. Disponível em: <http://www.nacion.com/viva/2010/febrero/15/viva2268436.html>. Acesso em 16 dez. 2013.

VIDAL, Xavier. **Cinostar & Rarities**. Disponível em: <http://cachecine.blogspot.com.es/2009/02/la-teta-asustada-8-10.html> Acesso em 05 out. 2013.

VIÑAR, Marcelo. Notas sobre la juventude de hoy. **InterCambios**. Dilemas y transiciones de La Educación Superior, Vol. 1, Número 1. Marzo 2013. Universidad de la República Uruguay.

VIÑÓ, Manuel García. **Teoría de la novela**. Rubí (Barcelona): Anthropos Editorial, 2005.

VIOLA, Paulinho da. A dança da solidão. In: \_\_\_\_\_. **Dança da solidão**. 1972. Faixa 7.

\_\_\_\_\_. Sinal Fechado. In: \_\_\_\_\_. **Foi um Rio que Passou em Minha Vida**. 1970. 1 CD. Faixa 12.

VIVÈS, Jean-Michel. O silêncio das sereias de Kafka: uma aproximação literária da voz como objeto pulsional; tradução de Robson Dutra. O MARRARE - Revista da Pós-Graduação em Literatura Portuguesa da UERJ, nº 11, 2009, p. 65-74. Disponível em: <http://www.omarrare.uerj.br/numero11/pdfs/robson.pdf>. Acesso em: 20 set. 2014.

VON TRIER, Lars. Lar Von Trier, só elogios a Nicole Kidman. **Estadão**, 12 novembro de 2003. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,lars-von-trier-so-elogios-para-nicole-kidman,20031112p75136>. Acesso em: 28 jul. 2014.

WAUGH, Patricia. **Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction**. Routledge: London and New York, 1984.

WHISKY. Direção: Juan Pablo Rebella, Pablo Stoll. Produção: Fernando Epstein, Christoph Friedel, Hernán Musaluppi. Intérpretes: Andrés Pazos, Mirella Pascual, Jorge Bolani. Roteiro: Gonzalo Delgado, Juan Pablo Rebella, Pablo Stoll. Uruguai-Argentina-Alemanha-Espanha: Control Zeta Filmes, 2003. 1 DVD (95 min), son., color.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

XAVIER, Ismail. Um cinema que “Educa” é um cinema que [nos] faz pensar. Entrevista concedida a **Educação & Realidade**, nº 33, v. 1, p. 13-20, 2008.

\_\_\_\_\_. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 3. ed., São Paulo: Paz e Terra, 2005.

ZANIN, Luiz. O Segredo dos seus Olhos. Cultura, cinema e afins. **O Estadão**. 26 fevereiro 2010. Disponível em: <http://blogs.estadao.com.br/luiz-zanin/o-segredo-dos-seus-olhos/>. Acesso em: 10 maio 2014.

ZAPATA, Hugo. Entrevista con Juan José Campanella. **Noticias en Cines Argentinos**. Miércoles, 26 de agosto de 2009. Disponível em: <http://www.cinesargentinos.com.ar/noticia/83-entrevista-con-juan-jose-campanella/> Acesso em: 25 out. 2013.

ZEVI, Bruno. **Saber ver a arquitetura**. 5 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.



**FILMOGRAFIA CITADA:**

*El abrazo partido* (2004), Daniel Burman

*Gigante* (2009), Adrián Biniez

*25 Watts* (2001), Juan Pablo Rebella e Pablo Stoll

*Medianeras: Buenos Aires na Era do Amor Virtual* (2011), Gustavo Taretto.

*Um conto chinês* (2001), Sebastián Borensztein

*Caballos salvajes* (1995), Marcelo Piñeyro

*Plata quemada* (2000), Marcelo Piñeyro

*Nueve Reinas* (2000), Fabián Bielinsky

*El Aura* (2005), Fabián Bielinsky

*La antena* (2007), Esteban Sapir

*Boogie, el aceitoso* (2009), Gustavo Cova

*Terra em transe* (1967), Glauber Rocha

*Vidas Secas* (1963), Nelson Pereira dos Santos

*Rio, 40 Graus* (1956), Nelson Pereira dos Santos

*Los hijos de Fierro* (1975), Fernando Pino Solanas

*La hora de los hornos* (1968), Fernando Pino Solanas

*Tire dié* (1960), Fernando Birri

*La Vendedora de Rosas* (1998), Victor Gaviria

*Tres veces Ana* (1961), David Kohon

*Terra Estrangeira* (1995), Walter Salles

*Linha de passe* (2008), Walter Salles

*Madame Satã* (2002), Karim Aïnouz

*O Céu de Suely* (2006), Karim Aïnouz

*O Pântano* (2001), Lucrecia Martel

*A mulher sem cabeça* (2008), Lucrecia Martel

*Máncora* (2008), Ricardo de Montreuil

*Elefante branco* (2012), Pablo Trapero  
*Abutres* (2010), Pablo Trapero  
*Tiempo de revancha* (1981), Adolfo Aristaráin  
*Señora de Nadie* (1982), María Luisa Bemberg  
*Hombre mirando al sudeste* (1986), Eliseo Sabiela  
*Mataron a Venancio Flores* (1982), Juan Carlos Rodríguez Castro  
*La historia casi verdadera de Pepita la pistolera* (1993), Beatriz Flores Silva  
*En la puta vida* (2001), Beatriz Flores Silva  
*El dirigible* (1994), Pablo Dotta  
*La boca del lobo* (1988), Francisco Lombardi  
*Pantaleón y las visitadoras* (1999), Francisco Lombardi  
*Ella* (2009), Francisco Lombardi  
*Sangre inocente* (2000), Palito Ortega Mamute  
*Octubre* (2010), Daniel e Diego Veja  
*Contracorriente* (2010), Javier Fuentes León  
*A sorte em suas mãos* (2012), Daniel Burman  
*Elsa & Fred - Um Amor de Paixão* (2005), Marcos Carnevale  
*O Banheiro do Papa* (2007), César Charlone  
*Jarawi* (1966), Manuel Chambi  
*Anna Karenina* (2012), Joe Wright  
*Setembro* (1987), Woody Allen  
*Arquitetura da destruição* (1992), Peter Cohen  
*Cama adentro* (2004), Jorge Gaggero  
*À Deriva* (2009), Heitor Dhalia  
*Gabbeh* (1996), Mohsen Makhmalbaf  
*Il postino* (O carteiro e o poeta, 1995), Michael Radford  
*Cidadão Kane* (1941), Orson Welles

*Saneamento básico* (2007), Jorge Furtado  
*Histórias mínimas* (2002), Carlos Sorín  
*Atonement* (Desejo e reparação, 2007), Joe Wright  
*Casa vazia* (2004), Kim Ki-duk  
*Laranja mecânica* (1971), Stanley Kubrick  
*Lavoura arcaica* (2001), Luiz Fernando Carvalho  
*Dogville* (2003), Lars Von trier  
*Manderlay* (2005), Lars Von trier  
*Cópia Fiel* (2010), Abbas Kiarostami  
*Gosto de cereja* (1997), Abbas Kiarostami  
*Dez* (Ten, 2002), Abbas Kiarostami  
*Ferrugem e osso* (2012), Jacques Audiard  
*O mesmo amor, a mesma chuva* (1999), Juan José Campanella  
*O filho da noiva* (2001), Juan José Campanella  
*Clube da Lua* (2004), Juan José Campanella  
*Puños y nobleza* (1919), Edmundo Figari  
*Pervanche* (1919), León Ibáñez Saavedra  
*Del pingó al volante* (1928), León Ibáñez Saavedra  
*El pequeño heroe del arroyo* (1929), León Ibáñez Saavedra  
*Una Noche Sin Luna* (2014), Germán Tejeira  
*Mal día para pescar* (2009), Alvaro Brechner  
*O nascimento de uma nação* (1915), David Griffith  
*Hiroshima: um musical silencioso* (2009), Pablo Stoll  
*3, ¿cómo recuperar a tu propia familia?* (2012), Pablo Stoll  
*Tulitikkutehtaan tyttö* (*A garota da fábrica de caixa de fósforos*, 1990), Aki Kaurismäki  
*Le Havre* (*O Porto*, 2011), Aki Kaurismäki  
*Era uma vez na América* (*Once upon a time in America*, 1984), Sérgio Leone